JAHRBUCH

DER

ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

MIT UNTERSTÜTZUNG VON FACHGELEHRTEN

HERAUSGEGEBEN VON

UNIV.-PROF. DR. W. SAS-ZALOZIECKY

II



1952
VERLAG RUDOLF M. ROHRER WIEN

Anschrift der Redaktion:
Univ.-Prof. Dr. W. Sas-Zaloziecky, Vorstand des Kunsthistorischen Instituts
der Universität Graz, Österreich

Druck von Rudolf M. Rohrer, Baden

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

VORWORT

Der zweite Band des Jahrbuches der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, den wir der Öffentlichkeit übergeben, ist dank der hilfsbereiten Mitarbeit österreichischer und internationaler Forscher erschienen.

Es sei an dieser Stelle allen Mitarbeitern, dem Bundesministerium für Unterricht und dem Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, welche durch finanzielle Beihilfen das Erscheinen des Jahrbuches ermöglichten, der herzlichste Dank ausgesprochen.

Die Redaktion

RODOLPHE GUILLAND / PARIS

L'HIPPODROME

L'escalier privé en colimaçon. Ὁ μυστικὸς κοχλίας.[1] *Itinéraire du Salon d'Or à l'escalier privé en colimaçon.*

Constantin le Grand avait relié le Grand Palais au Palais du Kathisma par un escalier en colimaçon. La position exacte de cet escalier, si souvent mentionné par le Livre des Cérémonies et les divers historiens, est importante à rechercher. Pendant des siècles, les empereurs, en pompeux cortège, se sont rendus au Kathisma par l'escalier privé en colimaçon, en suivant un itinéraire réglé par la tradition; malheureusement, le Livre des Cérémonies ne fournit pas sur cet itinéraire toutes les précisions désirables.

Lorsque les empereurs quittèrent le vieux palais de Daphnè pour aller habiter le Palaïs sacré, c'est du Salon d'or qu'ils partaient pour se rendre au Kathisma.[2] Partis du Salon d'or, ils traversaient les passages du Triconque,[3] l'Abside et les galeries de Daphnè, allumant des cierges dans les oratoires de ces galeries (oratoires de la Vierge et de la Ste Trinité); ils traversaient ensuite l'Augusteus, d'où ils gagnaient l'église de St Etienne de Daphnè. C'est de cette église qu'ils se dirigeaient vers l'escalier privé en colimaçon.[4] L'église de St Etienne de Daphnè est le dernier point de repère que nous ayons avant l'escalier.

L'itinéraire du Salon d'or à St Etienne de Daphnè n'offre pas de difficultés sérieuses. L'empereur, selon toute probabilité, passait par le Tripéton, l'Horologion, le Lausiacos et son escalier, la porte à un battant du Trésor privé, les édifices du Triconque, l'hémicycle, l'Abside et les galeries de Daphnè, par lesquelles il gagnait l'Augusteus. De l'Augusteus à St Etienne de Daphnè le trajet était très court; l'empereur suivait, sans doute, les passages dits de St Etienne,[5] qui reliaient l'Augusteus à l'église.

L'itinéraire du chapitre 68 est le plus complet; les autres sont moins bien jalonnés et le plus souvent écourtés.[6] Quant aux itinéraires de retour,[7] ils sont généralement à peine indiqués. Cependant, on voit parfois l'empereur gagner de l'escalier privé en colimaçon la chambre de l'Octogone très voisine de St Etienne de Daphnè. De cette chambre, il passe ensuite dans le tricline des XIX Lits où il dine.[8] Pour se rendre de l'escalier privé en colimaçon à la chambre de l'Octogone, l'empereur n' a donc certainement pas traversé le Tricline des XIX Lits, puisqu'il n'y pénètre qu'après un arrêt dans la chambre de l'Octogone. Au surplus, dans aucun itinéraire, soit à l'aller soit au retour, il n'est fait mention du tricline des XIX Lits.

Si l'empereur avait traversé cette vaste salle, le Livre des Cérémonies l'aurait certainement indiqué.

Qu'il soit bien question de St Etienne de Daphnè[9] dans tous les itinéraires précités, il ne peut y avoir de doute; cette église se trouvait, en effet, tout près de l'Augusteus et dans le voisinage immédiat de l'Octogone. Pour se rendre, à l'aller, de St Etienne de Daphnè à l'escalier privé ou, au retour, de l'escalier privé à la chambre de l'Octogone, voisine de l'église, l'empereur ne devait traverser aucune salle spéciale et c'est ce qui explique pourquoi l'itinéraire n'est pas jalonné par un point de repère.

Essayons de préciser cet itinéraire. Le Livre des Cérémonies[10] déclare que l'empereur, venant de l'Augusteus, entrait à St Etienne et, partant de là, montait par l'escalier privé au Kathisma: εἰσέρχεται εἰς τὸν ἅγιον Στέφανον καὶ ἀπὸ τῶν ἐκεῖσε ἀνέρχεται διὰ τοῦ μυστικοῦ κοχλίου. L'expression ἀπὸ τῶν ἐκεῖσε est constamment employée par le Livre des Cérémonies pour indiquer qu'on partait d'un endroit pour se rendre à un autre, quelle que fût d'ailleurs la distance séparant les deux endroits.[11] Au chapitre 68, les mots ἀπὸ τῶν ἐκεῖσε n'impliquent donc nullement la proximité immédiate de l'église avec l'escalier; le trajet entre les deux lieux est simplement sous-entendu, aucun point de repère intéressant n'étant à signaler.

Par suite d'une interprétation trop stricte des mots précités, Labarte[12] situe l'escalier privé dans le narthex même de St Etienne. Il a, d'ailleurs, confondu en une seule église les deux églises pourtant bien distinctes de St Etienne de Daphnè et de St Etienne de l'Hippodrome.[13] La position, qu'il assigne à son église de St Etienne, est au surplus invraisemblable, comme nous le verrons. Ebersolt[14] a relevé l'erreur de Labarte. La position qu'il assigne à St Etienne de Daphnè par rapport à l'Augusteus est justifiée. L'église en question s'élevait à l'ouest de l'Augusteus et tout près de cette vaste salle, à laquelle elle se reliait par un simple passage, τὸ διαβατικὸν τοῦ ἁγίου Στεφάνου.[15] St Etienne, se trouvant sur le trajet de l'Augusteus au Kathisma, sa position à l'ouest de l'Augusteus est hors de doute.

La position, assignée par Ebersolt sur son plan à St Etienne par rapport au tricline des XIX Lits, semble critiquable. Le tricline des XIX Lits, orienté nord-sud, touchait très près à l'Hippodrome et se trouvait à l'ouest de l'Augusteus et de St Etienne. La façade septentrionale du tricline était évidemment plus avancée dans la direction du nord, que la façade septentrionale de l'Augusteus ainsi que les textes le démontrent; mais, comme le tricline des XIX Lits, vu sa destination, était beaucoup plus long que l'Augusteus, sa façade méridionale devait se trouver à peu près à hauteur de la façade méridionale de l'Augusteus.

St Etienne, l'Octogone et les appartements impériaux du palais de Daphnè occupaient donc l'emplacement qui s'étendait entre l'Augusteus et le tricline des XIX Lits. Cet emplacement, limité au nord par le portique des XIX Lits, qui bordait la façade septentrionale du tricline des XIX Lits et se prolongeait dans la

direction de l'est jusqu'à l'Onopodion, petite cour située devant la façade nord de l'Augusteus, était limité au sud par les galeries de Daphnè qui, partant de l'Abside, après avoir longé la façade méridionale de l'Augusteus,se prolongeaient en direction de l'ouest jusqu' à l'escalier descendant à la porte d'ivoire, issue du Grand Palais à l'ouest du côté de la cour de Daphnè.

St Etienne et l'Octogone doivent, semble-t-il, être cherchés sur le flanc est du tricline des XIX Lits, près de l'extrémité méridionale de ce flanc est, à hauteur du grand Akkoubiton, autrement dit, de l'estrade sur laquelle se trouvait la table impériale. Le grand Akkoubiton, on le sait, occupait le fond du tricline des XIX Lits, c'est à dire, la partie méridionale de la salle.

La proximité de St Etienne et de l'Octogone avec le grand Akkoubiton du tricline des XIX Lits ressort de divers passages du Livre des Cérémonies. Les dignitaires entraient toujours dans le tricline des XIX Lits par ses portes nord. L'empereur, dans les grandes circonstances, empruntait la même voie; mais très souvent, il préférait pénétrer directement dans le grand Akkoubiton par une porte perçée dans le flanc est du tricline, à hauteur dudit Akkoubiton. Dans ce cas, l'empereur partait de l'Octogone. Le jour de l'Epiphanie, l'empereur s'habille dans l'Octogone, où le patriarche qui l'attendait, à St Etienne, vient le rejoindre pour réciter la prière préliminaire des banquets. Le patriarche retourne ensuite déposer son pallium à St Etienne, puis revient dans l'Octogone retrouver l'empereur. Tous deux se rendent alors ensemble à l'Akkoubiton. Après le banquet, le patriarche va reprendre son pallium à St Etienne et rejoint l'empereur dans l'Octogone, où les grâces sont récitées. Ceci fait, l'empereur et le patriarche gagnent l'Augusteus.[16]

Ce va et vient continuel de St Etienne à l'Octogone et de l'Octogone à St Etienne,[17] s'explique par la grande proximité des deux édifices, qui tous deux étaient, d'ailleurs, reliés à l'Augusteus par le même passage, τὸ διαβατικὸν τοῦ ἁγίου Στεφάνου. D'autre part, le fait de réciter le „benedicite" et les grâces dans l'Octogone démontre le voisinage immédiat de cette salle avec le grand Akkoubiton du tricline des XIX Lits. Les prières en question étaient, en effet, récitées ordinairement dans la salle même du banquet.[18] D'un autre côté, l'empereur, après les courses, descendait l'escalier privé en colimaçon et s'arrêtait parfois dans la chambre de l'Octogone, voisine de St Etienne. C'est de là qu'il partait pour aller prendre place à table, aux XIX Lits. Le banquet terminé, l'empereur se levait de table et sortait devant la Chambre de Daphnè, ἐξελθὼν ἔμπροσθεν τοῦ κοιτῶνος τῆς Δάφνης.[19] Ainsi au sortir de l'Akkoubiton, l'empereur se trouvait exactement en face de l'Octogone. A Pâques, l'empereur s'habille dans la chambre de Daphnè ou Octogone et de là traverse le grand akkoubiton des XIX Lits, pour gagner le tricline du même nom.[20] Lors de la fête de la Nativité, l'empereur, après avoir déposé sa couronne et sa chlamyde dans l'Octogone, passe dans sa chambre d'où il sort pour aller prendre place à table, καὶ ἐξελθὼν ἀκουμβίζει.[21] Ces textes démontrent, une fois de plus, la très grande proximité entre l'Octogone et l'Akkoubiton des XIX Lits. L'Octo-

gone semble donc avoir été situé en face de la porte perçée dans le flanc est du tricline des XIX Lits, à hauteur de l'Akkoubiton. L'église de St Etienne, comme toutes les chapelles palatines, devait être orientée à l'est; son sanctuaire se trouvait donc du côté de l'Augusteus et son narthex du côté du tricline des XIX Lits.

D'autre part, le Livre des Cérémonies[22] nous apprend que l'Octogone était situé devant St Etienne, ἐν τῷ 'Οκτογόνῳ κουβουκλείῳ τῷ ὄντι ἐν τῷ παλατίῳ τῆς Δάφνης, ἤγουν πρὸ τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Στεφάνου. Dans ces conditions, l'Octogone ne pouvait être situé que devant le sanctuaire ou devant le narthex. Or, d'après ce qui vient d'être dit, il résulte que l'Octogone était beaucoup plus rapproché des XIX Lits que de l'Augusteus. L'Octogone devait donc se trouver entre St Etienne et les XIX Lits et par conséquent devant le narthex de l'église. Cette position est, au surplus, confirmée par le Livre des Cérémonies. On y voit, en effet, l'empereur assister de l'Octogone même aux offices célébrés à St Etienne.[23] Pour suivre l'office, l'empereur devait évidemment se trouver en face du narthex, afin d'apercevoir par les portes ouvertes du narthex l'intérieur de l'église. Ajoutons que, d'après le Livre des Cérémonies, St Etienne touchait de près à l'Augusteus. Après son couronnement, la nouvelle impératrice s'asseyait sur un trône dans l'Augusteus, du côté de St Etienne, ἐπὶ τὸ [εὐώνυμον] μέρος τοῦ ἁγίου Στεφάνου.[24]

Sur son plan, Ebersolt place l'Octogone contre le flanc nord de St Etienne et les deux édifices précités à une assez grande distance au sud du tricline des XIX Lits. Cette situation semble être inexacte. L'Octogone, se trouvait, semble-t-il, à l'ouest de St Etienne, en face du narthex de l'église, dont il était séparé par un petit intervalle; τὸ 'Οκτάγωνον τὸ ἔξω τοῦ ἁγίου Στεφάνου, dit le Livre des Cérémonies[25]; l'adverbe ἔξω indique clairement que les deux édifices ne se touchaient pas. Par sa façade est, l'Octogone regardait le narthex de St Etienne; par sa façade ouest, il regardait le tricline des XIX Lits, ou plus exactement, l'extrémité méridionale de la façade est de ce tricline, autrement dit, la région où se trouvait l'akkoubiton.

Entre l'Augusteus et l'escalier privé en colimaçon, il existait donc St Etienne, l'Octogone, les XIX Lits. Lorsqu'on sortait de l'Augusteus par une porte perçée dans le flanc ouest de la salle et que l'on se dirigeait vers l'escalier privé, par conséqeunt vers l'ouest, on rencontrait d'abord St Etienne, puis l'Octogone et enfin le tricline des XIX Lits. Ce tricline touchait très près l'Hippodrome: domus juxta Hippodromum, dit, en effet, Liutprand.[26] Comme, selon toujours Liutprand, ce tricline était orienté au nord, aquilonem versus, il se trouvait donc disposé parallèlement à l'axe de l'Hippodrome.

La porte ouest de l'Augusteus s'ouvrait très certainement sur le passage de St Etienne, τὸ διαβατικὸν τοῦ ἁγίου Στεφάνου, qui reliait l'Augusteus à St Etienne et à l'Octogone.[27] Ce passage était nécessairement orienté est-ouest; il devait longer le flanc nord de St Etienne et de l'Octogone pour se prolonger, sans doute, jusqu'au tricline des XIX Lits; un petit embranchement de ce passage passait devant le narthex de St Etienne pour aller rejoindre les galeries de Daphnè.[28]

Le trajet de l'Augusteus à St Etienne, dernière station de l'empereur avant l'escalier privé, n'offre pas de difficulté sérieuse. De St Etienne, l'empereur devait forcément passer devant l'Octogone; à l'aller, il ne traversait pas cet édifice, mais au retour, il s'y arrêtait parfois.[29] Après avoir traversé l'Octogone, l'empereur, poursuivant sa marche vers l'escalier privé, en direction de l'ouest, avait devant lui le tricline des XIX Lits. Aucun itinéraire ne signalant la traversée du tricline des XIX Lits, on peut en conclure que l'empereur le contournait ou en longeait simplement la facade, méridionale.

Cette dernière hypothèse semble être plus plausible. Au sortir du narthex de St Etienne, l'empereur s'avançait en obliquant un peu sur la gauche, laissait à sa droite l'Octogone, puis longeait la façade méridionale du tricline des XIX Lits et arrivait enfin à l'escalier, qui devait se trouver non loin de l'angle sud-ouest du tricline. Dans la première hypothèse, l'empereur, au sortir du narthex, de St Etienne, aurait dû obliquer sur la droite et s'avancer, en laissant à gauche l'Octogone jusqu'au tricline des XIX Lits. Arrivé là, il aurait longé d'abord l'extrémité méridionale de la facade est, puis la facade méridionale de ce même tricline, avant d'atteindre l'escalier.

Le tricline des XIX Lits était un vaste édifice isolé, précédé au nord d'un portique et entouré sur ses autres côtes par un espace libre, comme l'indique avec raison sur son plan Ebersolt. Ce plan doit être modifié en reportant simplement le tricline des XIX Lits et l'emplacement qui l'entoure, à l'ouest de l'église de St Etienne, entre cette église et l'Hippodrome, ainsi qu'en plaçant l'Octogone en face du narthex de St Etienne, entre ce narthex et le tricline des XIX Lits. Cette rectification faite, l'itinéraire de l'empereur est facile à suivre.

L'existence d'un espace libre le long du flanc ouest du tricline des XIX Lits est établie par le Livre des Cérémonies.[30] Lors des fêtes du couronnement et du mariage d'une impératrice, après la présentation de la souveraine sur l'heliakon du Tribunal, les femmes des sénateurs qui assistaient à la cérémonie se retirent et vont attendre devant les portes d'ivoire du Kastrésiakon.[31], tandis que l'impératrice se rend à l'Augusteus par le portique des XIX Lits, l'Onopodion et la Main d'Or, au milieu de la haie formée par les dignitaires. Lorsque l'impératrice est arrivée dans l'Augusteus, les femmes des sénateurs pénètrent dans le tricline des XIX Lits par la porte de l'Akkoubiton impérial et gagnent de là le portique de l'Augusteus, autrement dit, la Main d'Or.

A Byzance, les femmes se mêlaient rarement aux hommes pendant les cérémonies. Pour éviter de passer entre la haie des dignitaires, échelonnés dans la partie est du portique des XIX Lits, depuis la porte de l'heliakon du Tribunal jusqu'a l'Onopodion, les femmes des sénateurs ont suivi la partie ouest du portique des XIX Lits, puis ont longé le flanc ouest du tricline des XIX Lits jusqu'à hauteur du Kastrèsion, situé dans le voisinage de la porte de l'Akkoubiton. Elles stationnent là, puis, le moment venu, se dirigent vers la Main d'Or, pour se joindre au cortège

féminin qui accompagne l'impératrice, se rendant de l'Augusteus à la Magnaure. Pour gagner la Main d'Or, les femmes des sénateurs auraient pu suivre en sens inverse l'itinéraire qu'elles venaient d'effectuer, mais il était plus court pour elles de rejoindre le portique des XIX Lits, en traversant le tricline du même nom. C'est ce qu'elles font.

La porte de l'Akkoubiton impérial, ἡ εἴσοδος τοῦ βασιλικοῦ ἀκουβίτου signalée au chapitre 41, est incontestablement une porte percée dans le flanc ouest du tricline des XIX Lits, à proximité du Kastrèsiakon, et à hauteur de l'Akkoubiton. Cette porte faisait vis à vis à la porte percée dans le flanc est du tricline des XIX Lits, à hauteur de l'Akkoubiton, en face de l'Octogone. Le Kastrèsiakon doit être cherché sur le flanc ouest du tricline des XIX Lits, vers l'extrémité sud de ce flanc, sur l'emplacement libre existant entre le tricline des XIX Lits et le mur d'enceinte ouest du Palais impérial, mur séparant la demeure impériale de l'Hippodrome. L'existence d'un espace libre devant la façade sud du tricline des XIX Lits ne peut faire de doute; puisque l'empereur ne traversait pas ledit tricline pour gagner de St Etienne l'escalier privé, il était forçé de longer sa facade sud.

La position qu'Ebersolt assigne sur son plan à l'escalier privé, non loin de l'angle sud-ouest du tricline des XIX Lits, est parfaitement justifiée. Cet escalier s'appuyait, on l'a vu, contre la facade est du palais du Kathisma; il était par conséquent à une certaine distance de St Etienne. En situant l'escalier privé dans le narthex de St Etienne, Labarte n'a pas réfléchi que St Etienne de Daphnè avait été bâti par Pulchérie, soeur de Théodose II, en 428, autrement dit, un siècle environ après la construction de l'escalier privé par Constantin. Il est vrai que Labarte a confondu les deux chapelles palatines, placées sous le vocable du Protomartyr.

L'itinéraire du Palais sacré au Kathisma était commandé par l'obligation pieuse, imposée par le protocole aux empereurs, de passer par St Etienne. Avant la construction de cette chapelle et peut-être même tant que les empereurs habitèrent le palais de Daphnè, l'itinéraire de l'Augusteus à l'escalier privé était probablement différent, comme semblent l'indiquer divers passages du Livre des Cérémonies.

Le chapitre 86[32], tiré très vraisemblablement des Commentaires de Pierre le magistros, nous apprend que Justinien remplaça l'antique escalier en colimaçon κοχλίας, par un escalier plus confortable, bien que de même forme, εἰλημματικὴ σκάλη. Le primitif κοχλίας était un escalier tournant fort raide et non couvert; l' εἰλημματικὴ σκάλη apparaît comme un escalier également tournant, mais moins raide, plus large et couvert. D'une façon générale, le mot εἴλημμα[33] signifie voûte et il est synonyme des mots, καμάρα, ἀψίς, θόλος, φουρνικόν, si souvent employés par le Livre des Cérémonies. Toutefois, le mot εἴλημμα paraît avoir aussi une acception propre et servir alors à désigner un genre spécial de voûtes. Constantin VII Porphyrogénète parle d' εἰλημματικαὶ καμάραι,[34] ce qui indique que l'adjectif doit avoir une signification particulière.

Un εἴλημμα est signalé par le Livre des Cérémonies[35] dans le chytos de la Chalcè, près de la porte de Fer. Or cet εἴλημμα n'est autre chose, semble-t-il, que l'escalier tournant conduisant aux passages supérieurs reliant la Chalcè aux catéchumènes de Ste Sophie.[36] εἴλημμα videtur scalam cochliaren significare, écrit Reiske.[37] L'innovation de Justinien consiste donc, semble-t-il, à avoir substitué à un escalier tournant étroit et à jour, un escalier tournant, large et couvert par une voûte en spirale. L'innovation de Justinien entraîna, semble-t-il, une modification au cérémonial en usage pour la promotion des candidats.

D'après le chapitre 86, les protecteurs et domestiques étaient promus par la simple formalité de l'adoration, alors que l'empereur montait à l'Hippodrome, devant le Delphax, ἀνιόντος εἰς τὸ ἱππικόν, ἔμπροσθεν τοῦ Δέλφακος. Quant aux candidats, ils étaient promus par la remise d'un collier, en présence d'un comte des scholes et des primiciers des candidats. La promotion avait lieu jadis, alors que l'empereur montait à l'Hippodrome, devant la porte qui est au bout des paliers: ἀνιόντος εἰς τὸ ἱππικόν, ἔμπροσθεν τῆς θύρας τῆς μετὰ τὰ πούλπιτα. Depuis la transformation de l'escalier opérée par Justinien, la promotion des candidats se fit „là où se tiennent les barbares pour adorer l'empereur", ἔνθα ἵστανται οἱ βάρβαροι καὶ προσκυνοῦσιν. La porte qui est au bout des paliers a été identifiée avec la porte de la grande salle des réceptions du palais du Kathisma; c'est donc sur les paliers, avant d'entrer dans la salle, que l'empereur procédait jadis aux promotions des candidats. Le Livre des Cérémonies paraît considérer le changement du lieu où se faisait la promotion des candidats, comme une conséquence directe de la transformation de l'escalier. Le motif, qui détermina ce changement, n'apparaît pas d'ailleurs très clairement. On peut avancer l'explication suivante. Le Livre des Cérémonies déclare qu'en principe la promotion des candidats se faisait dans le quartier des candidats, ἐν τῷ ἅρματι, ἔνθα ἵστανται οἱ κανδίδατοι, ou tout au moins là où se trouvaient réunis les candidats, ἔνθα οἱ κανδίδατοι ἐξκουβεύουσιν καὶ ἵστανται ce qui revient à dire que la promotion devait avoir lieu en présence des candidats. Tant que l'escalier et les paliers par lesquels on montait au Kathisma ne furent pas couverts, le candidat promu pouvait être aperçu d'en bas par ses collègues; après l'innovation de Justinien, il n'en fut plus de même. Dès lors, la promotion des candidats se fit, comme celle des autres gardes du corps impériaux, protecteurs et domestiques, devant le Delphax. C'est, du moins, ce qui semble résulter des mots: ἔνθα ἵστανται οἱ βάρβαροι καὶ προσκυνοῦσιν. L'allusion à la cérémonie de l'adoration imposée aux protecteurs et aux domestiques paraît évidente.[38]

L'escalier privé en colimaçon, transformé par Justinien II, resta toujours l'unique voie par laquelle les empereurs se rendaient du Grand Palais à la tribune du Cathisma. Tant que les empereurs n'abandonnèrent pas définitivement le Grand Palais, ils continuèrent à monter au Cathisma les jours de courses, mais, déjà au 12. siècle, l'antique tribune menaçait ruines, comme le prouve l'accident survenu sous le

règne d'Andronic I Comnène.[39] Cependant, au début du 13. siècle, le palais du Cathisma était encore debout et les empereurs assistaient aux jeux de l'Hippodrome du haut de leur loge au témoignage de Nicolas Mésaritès.[40] Les empereurs latins de Constantinople, après avoir séjourné quelque temps au Grand Palais, se fixèrent aux Blachernes. Pendant la domination franque, les courses tombèrent en désuétude et furent remplaçées par des joûtes, des passes d'armes et des tournois. Il est peu probable que les empereurs latins de Constantinople se soient montrés au Cathisma à leurs nouveaux sujets.

Lors de la restauration de l'empire byzantin, en 1261, Michel VIII Paléologue ne fit qu'un court séjour au Grand Palais et se transporta au Blachernes.[41] Andronic II Paléologue ne fit que de courtes apparitions au Grand Palais et ne semble pas être monté au Cathisma.[42] Au cours des 14. et 15. siècles, le Grand Palais fut de plus en plus abandonné; quant au palais du Cathisma, il n'en n'est plus fait aucune mention. L'élévation des empereurs sur le pavois n'avait plus lieu, comme jadis, au palais du Cathisma, mais au Thomaïtès, devant le peuple réuni sur l'Augoustéon.[43] Quant à la cérémonie de la présentation au peuple du nouveau souverain, elle s'accomplit sur le balcon des Blachernes.[44] Du Cathisma, il n'est plus question; de l'escalier en colimaçon, il ne reste même pas le souvenir. Cet escalier était cependant fameux dans les fastes de Byzance. Gratien avait failli y être assassiné,[45] Harmace y avait été massacré,[46] et Illus attaqué et blessé.[47] Un guet-apens y fut dressé contre Romain II.[48] L'escalier privé en colimaçon apparaît comme un véritable coupe-gorge et plus d'un empereur dut trembler, en en gravissant les marches.

1 Ὁ μυστικὸς κοχλίας Cer. I, 68, 304 et passim. Certains auteurs font ce mot du féminin. On trouve souvent la leçon ὁ κοχλίος Du Cange, Gloss. s. v. κοχλίας „ascensus in modum cochleae". Proc. de bel. pers. 127: ὁ κοχλίας ἀπὸ τῆς ἰδέας καθόλου κυκλοτεροῦς οὔσης ὠνόμασται Zozime 266: κυκλοειδῆ δὲ τὴν ἄνοδον οὖσαν οἱ ἐπιχώριοι καλοῦσι κοχλίαν, τῇ θέσει τοῦ ζώου παρεφφερῶς. Le mot λαβύρινθος paraît être synonyme de κοχλίας, Cedr. II, 635; Nic. Mesaritis 45. Les escaliers en colimaçon etaient très fréquents au Grand Palais. C'est à tort que A. Martin (Daremberg et Saglio, *Dict. des Ant. gr. et rom.* Paris, 1877, Hippodromos, 209, n. I) considère le „Cochlios" comme un édifice spécial.

2 *Le Salon d'Or*, ὁ χρυσοτρίκλινος, construit par Justin II (565—578) fut achevé et décoré par Tibère II (578—582). Cf. J. Ebersolt, *Le grand Palais et le Livre des Cérémonies*, Paris 1910, 77—92.

3 La construction du Triconque date de Théophile (829—842). Les itinéraires du Grand Palais au Cathisma sont donc des documents du 9. ou du 10. siècle.

4 Cer. I, 68, 304. Sur les divers édifices signalés dans cet itinéraire, cf. Labarte, *Le Palais imperial de CP et ses abords . . .*, Paris 1861, 140 et J. Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Paris, 1910. 152.

5 *Cer.* I, 41, 208: τὸ διαβατικὸν τοῦ ἁγίου Στεφάνου.

6 *Cer.* I, 70, 342. L'itinéraire est jalonné seulement par les passages du Triconque, de l'abside de Daphnè. Par διαβατικὰ τοῦ τρικόγχου, le Cérémonial indique le trajet à travers les bâtiments

du Triconque. Cf. J. Ebersolt, *op. cit.* 125 et *Cer.* I, 14, 91; I, 19, 116; I, 20, 119; I, 21, 122. L'itinéraire du chapitre 72 (*Cer.* I, 72, 360) mentionne l'hémicycle de l'abside, l'Abside et l'Augusteus. L'itinéraire du chapitre 73 (*Cer.* I, 73, 364) n'indique que l'Augusteus. Cf. A. Vogt, *Constantin VII Porphyrogénète. Le Livre des Cérémonies.* Commentaire II 171 (Paris, 1940).

7 *Cer.* I, 68, 309; I, 70, 347. De l'escalier privé l'empereur traverse l'Augusteus, l'Abside et le Triconque, puis par l'hémicycle du Triconque et la porte polie à un battant il gagne les passages des 40 Saints pour rentrer au Salon d'Or.

8 *Cer.* I, 72, 362.

9 *Sur cette église*, cf. J. Ebersolt, *Le Grand Palais . . .* 51, 52 et *passim.*

10 *Cer.* I, 68, 304.

11 *Cer.* I, I, 32. L'empereur part du cancel de la Chalcè pour se rendre de là, ἀπὸ τῶν ἐκεῖσε, devant la porte du tricline des Candidats; puis, de là, ἀπὸ τῶν ἔκεῖσε, il gagne l'église du Seigneur, d'où ἀπὸ τῶν 'εκεῖσε, il rentre au Grand Palais. La distance entre ces divers points était cependant assez grande.

12 Labarte, *op. cit.* 140, 141 et plans.

13 Labarte, *op. cit.* 138—139.

14 J. Ebersolt, *Le Grand Palais . . .* 51—52 et plan.

15 *Cer.* I, 41, 208. L'impératrice, qui se trouvait dans la chambre de l'Octogone, se rend directement à l'Augusteus par le passage de saint Etienne. L'Octogone était situé en face de St Etienne; les deux édifices n'étaient séparés l'un de l'autre que par un étroit intervalle.

16 *Cer.* I 26, 146, 147.

17 Cf. encore *Cer.* I, 25, 141.

18 Cer. I, 10; 79; I, 27, 153; II, 52, 747.

19 *Cer.* I, 72, 362. La chambre de l'Octogone, κοιτὼν τοῦ 'Οκταγώνου, était appelée aussi Chambre de Daphnè, κοιτὼν τῆς Δάφνης et Chambre de l'Augusteus, κοιτὼν τοῦ Αὐγουστέως. Cf. J. Ebersolt, *Le Grand Palais* 54 et notes.

20 *Cer.* I, 22, 25. Ce texte distingue très nettement le grand akkoubiton des 19 Lits du tricline des 19 Lits. L'akkoubiton est l'estrade sur laquelle on disposait la table impériale; cette estrade occupait la région méridionale du tricline. Le tricline est la salle même où se trouvaient les 18 tables réservées aux convives. De l'akkoubiton on descendait par quelques marches dans, le tricline. Cer. I, I, 25: ὅτε κατέλθωσι τὰ βάθρα τοῦ αὐτοῦ ἀκκουβίτου . . . . ἐξέρχονται τὴν μέσην τοῦ αὐτοῦ τρικλίνου. Cf. *Cer.* II, 52, 742: τὸ τρίβαθμον τῆς βασιλικῆς εὐωχίας. L'akkoubiton est appelé τὸ μέγα ἀκκούβιτον (*Cer.* I, I, 22, 25) τὸ βασιλικὸν ἀκκούβιτον (*Cer.* I, 41, 214) τὸ ἄνω ἀκκούβιτον (*Cer.* I, 26, 146), τὸ ἀκκούβιτον (*Cer.* I, I, 25, I, 26, 146) ἡ βασιλικὴ εὐωχία (*Cer.* II 52, 742).

21 *Cer.* I, 23, 136.

22 *Cer.* I, 1, 7, 8, 21. Cf. *Cer.* I, 41, 212.

23 *Cer.* I, 25, 140, 141: ὁ πραιπόσιτος λέγει τοῖς ἱερεῦσιν, ὅπως ἄρξωνται τῆς θείας λειτουργίας εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Στεφάνου . . . ὁ δὲ βασιλεὺς ἵσταται εἰς τὸ 'Οκτάγωνον ἐκτελῶν τὴν θείαν, λειτουργίαν.

24 *Cer.* I, 40, 203. Le mot εὐώνυμον ne figure pas dans le manuscrit. Cf. J. Ebersolt, *Le Grand Palais . . .* 54, n. 6. 2.

25 *Cer.* I, 41, 212.

26 Liutprand, *Antapodosis* VI, 8. (Migne P. L. 136, 896)

27 *Cer.* I, 41, 208.

28 L'existence de cet embranchement est établie par divers textes. Selon le protocole, le patriarche entrait au Grand Palais par Daphnè, autrement dit, par une issue ouest, qui ne pouvait être que la porte de la Thermastra ou la porte d'ivoire, toute voisine très probablement

de cette dernière. De cette porte il montait par un escalier tournant, signalé par le règlement d'ouverture du Grand Palais (*Cer.* II, 1, 518), dans les galeries de Daphné, d'où il gagnait directement St Etienne, sans traverser l'Augusteus, *Cer.* I, 40, 202: ὁ πατριάρχης ἔρχεται διὰ τῆς Δάφνης καὶ εἰσέρχεται εἰς τὸν ἅγιον Στέφανον. Cf. *Cer.* I, 44, 225: εἰσέρχεται διὰ τῆς Δάφνης εἰς τὸν ἅγιον Στέφανον. Pour se rendre des galeries de Daphnè au narthex de St Etienne, le patriarche suivait vraisemblablement les couloirs reliant les galeries de Daphnè au passage de St Etienne. Jadis, le patriarche pénétrait au Grand Palais par les Bains (*Cer.* I, 92, 422).

29 *Cer.* I, 72, 362.

30 *Cer.* I, 41, 211, 214.

31 *Cer.* I, 41, 211, τὸ καστρησιάκον. C'était le local réservé à un haut fonctionnaire palatin le castrèsios, ὁ καστρησίος, maître d'hôtel de l'empereur. Ce personnage n'est autre que le castrensis de la Notitia Dignitatum (II, XV, 47 et 266). Le καστρησίος est appelé ὁ καστρησίος τῆς βασιλικῆς τραπέζης (*Cer.* II, 52, 742, 744) et par abréviation ὁ τῆς τραπέζης ou ὁ ἐπὶ τῆς τραπέζης, expressions synonymes. (*Cer.* Append. 463). Etant données ses fonctions, le castrèsios devait avoir son cabinet à proximité du tricline des 19 Lits, dans les parages de l'akkoubiton impérial.

32 Cer. I, 86, 391.

33 Sur le sens du mot εἴλημα cf. J. Ebersolt, *Le Grand Palais* 25 et note, et J. Ebersolt, *Ste Sophie de Constantinople*, Paris 1910, 12, note 3. Cf. Preger, *Scriptores orig. CP*, Lipsiae 1901. I, 94.

34 *De adm. imp.* 137 et 139.

35 *Cer.* I, 1, 27.

36 *Cet escalier est appelé* τὸ ἀναβάσιον τῆς Χαλκῆς *par Théophane* I, 997.

37 Reiske, II, 131.

38 Les Byzantins désignaient sous le nom de „Barbares" les mercenaires étrangers. Il est probable que les Protecteurs et les Domestiques étaient recrutés parmi les contingents étrangers, comme plus tard les hétaires et les Varanges.

39 *Nicet.* 375.

40 Nic. Mesaritès, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, ed. A. Heisenberg, Würzburg 1907, 24.

41 *Pachym.* I, 161; *Nic. Gregor* I, 87; *Ephrem* 9555—9556.

42 En 1289, Andronic II Paléologue donna l'investiture au patriarche Athanase dans le tricline de Justinien, déja lézardé (Pachym. II, 145). Le 21 mai 1295, il couronna son fils, Michel IX Paléologue, à Ste Sophie et le cortège se rendit au Grand Palais (Pachym. II, 196). Le lendemain, il créait despote son fils Jean au tricline de Manuel ou Lausiacos et après la cérémonie il retournait aux Blachernes (Pachym. II, 197). En 1304, Andronic II Paléologue prononça une harangue devant le Salon d'Or, du haut de la passerelle de la terrasse du Phare (Pachym. II, 366). Ce fut probablement le dernier acte officiel des empereurs au Grand Palais. Dans aucune de ces cérémonies, il n'est question du Cathisma.

43 Ps.-Cod. de offic. 88. Cf. Cantacuz. I, 196—197, couronnement d'Andronic III Paléologue et Pachym. II, 196, couronnement de Michel IX Paléologue.

44 Nic. Grégor. II, 616: couronnement de Jean V Paléologue; le 19 novembre—24. décembre 1341. et II, 788, couronnement de Jean VI Cantacozène, 13 mai 1347.

45 *Chron. Pasc.* 562; *Malal.* 344.

46 *Chron. Pasc.* 603; *Malal.* 382; *Theoph.* 193, Preger, *Scriptores orig.* CP II, 238.

47 *Malal.* 387; *Theoph.* 197; *Leo gramm.* 118.

48 *Cedr.* II, 342.

HANS GERSTINGER / GRAZ

EINE BYZANTINISCHE GESTELLUNGSBÜRGSCHAFT AUS DER PAPYRUSSAMMLUNG DER ÖSTERREICHISCHEN NATIONALBIBLIOTHEK (PER) IN WIEN

(Pap. Graec. Vindob. 25656)

Mit einer Tafel

Die Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Papyrus Erzherzog Rainer = PER) besitzt unter anderem auch einen bedeutenden Bestand griechischer Urkunden aus der byzantinischen Zeit und aus dem 1. Jh. der arabischen Epoche Ägyptens. Diese für unsere Kenntnis der Geschichte und Kultur, speziell der Verwaltung und Wirtschaft, der rechtlichen, religiösen und sozialen Verhältnisse des Nillandes in jenen Jahrhunderten, aber auch sprachlich und paläographisch außerordentlich interessanten und aufschlußreichen Schriftdenkmäler, die vor einem halben Jahrhundert dank der Munifizenz des Erzherzogs Rainer von der damaligen Hofbibliothek erworben werden konnten, entstammen den Ruinen und Schutthügeln verschiedener gräkoägyptischer Siedlungen hauptsächlich des Bezirkes Faijûm, des alten Arsinoe am Mörissee, des sö. davon am Rande des Niltales gelegenen Herakleopolis Magna, des alten Hermupolis Magna (Aschmunein) in Mittelägypten, aus Soknopaiu Nesos (Dimê) nw. des Mörissees und anderen Orten. Leider ist der größte Teil dieses wertvollen Bestandes bisher noch nicht entziffert und der Forschung zugänglich gemacht worden; es fehlt augenblicklich in Österreich an der nötigen Zahl geschulter Papyrologen für diese nicht eben leichte und recht entsagungsvolle Arbeit sowie an den finanziellen Mitteln zur Drucklegung etwaiger derartiger Arbeiten. Die Österreichische byzantinische Gesellschaft, zu deren Interessenkreis ja auch diese byzantinischen Kulturdenkmäler gehören, würde sich daher ein großes Verdienst erwerben, wenn sie auch diesem Schatze der Österreichischen Nationalbibliothek ihr Augenmerk zuwendete und Mittel und Wege zur endlichen Hebung desselben ausfindig machen könnte.

Um den Lesern dieses Jahrbuches eine Vorstellung von solchen Urkunden zu geben, soll im nachstehenden ein aus dem reichen Bestande der PER wahllos herausgegriffenes Exemplar vorgelegt und interpretiert werden. Es ist der P(apyrus) Gr(aecus) 25656 der PER, der, wie aus dem Inhalt und dem Schriftcharakter hervorgeht, im 6. bis 7. Jh. n. Chr. in Herakleopolis Magna geschrieben worden und um 1890 nach Wien an die Hofbibliothek gekommen ist.

Der Anfang der Urkunde, ca. fünf bis sechs Zeilen, und die linke Hälfte der Zeilen 1—3 sind verloren; der erhaltene Rest ist heute im Durchschnitt noch ca. 30 cm hoch und 16 cm breit. Das Beschreibmaterial ist ein etwas derber, steifer und besonders auf der unbeschrifteten Rückseite wenig sorgfältig gearbeiteter, stark gebräunter Papyrus; knapp vor dem rechten Seitenrande ist eine Klebung bemerkbar, das hier angeklebte Blatt ist aber schon vor der Beschriftung bis auf einen ca. 1 cm breiten Streifen weggeschnitten worden. Je vier von oben nach unten sowie quer über die Breite des Blattes verlaufende, zum Teil eingerissene Bruchlinien lassen darauf schließen, daß die Urkunde dereinst je viermal von oben nach unten und von rechts nach links hin gefaltet gewesen ist. Die Tinte ist von hell- bis dunkelbrauner Farbe und im ganzen gut erhalten. Die Schrift des Kontextes ist eine geläufige Minuskelkursive des 6. bis 7. Jh. und verläuft parallel zur Papyrusfaserung. Die fünf Unterschriften (Z. 18—23) stammen von ebensovielen verschiedenen Händen, jene des ersten Zeugen, des Phoibammon (Z. 20), ähnelt im Duktus so sehr der Schrift des Kontextes, daß man annehmen kann, daß auch dieser von dem Phoibammon geschrieben wurde. Die Unterschrift des Bürgen (Z. 18 f.) ist koptisch und zeigt eine klare, gut lesbare, aber etwas unbeholfene Hand. Die Unterschrift des Notars, in dessen Kanzlei die Urkunde errichtet wurde (Z. 23), ist nur griechisch, weist aber, wie üblich, latinisierende Buchstabenformen (d, b) auf. Vor und nach jeder Unterschrift steht das damals übliche Kreuzzeichen, bei der des Notars in Form des Christogrammes. Paläographisch bemerkenswert ist die Hochstellung des υ beim Diphthong ου am Wortende (Z. 4 χωριο^{υ}, 5 νομο^{υ}, 6—7 το^{υ} εταιρο^{υ}, απορο^{υ} u. ö.), des ersten Buchstabens eines weggelassenen Wortendes (Z. 3 πρ^{ε}, 4 αμφο^{τ}, 8 αποθνησκον^{τ}, 10 αυ^{τ} u. ö.); weitergehende Kürzungen sind Z. 5 ηρ^{π}, 9 ευκλ^{ε} δεσπ^{ο}τ, 10 θυγατ^{ρ}, 13 θμοι^{α}, 15 δημο^{σ} φυλ^{κ}, λο^{γ}, 17 ωμολ^{γ}, wo die Kürzung gelegentlich auch noch durch einen diagonal durch die zweite Hasta des κ oder λ gezogenen Strich angedeutet wird, u. a. m. In Z. 17 επερρ^{θ} ist der Plural durch Verdoppelung des ρ bezeichnet. Doppelpunkte über ι am Wortanfang finden sich Z. 2 ϊωαννο^{υ}, im Wortinneren über υ Z. 6 αλληλεγγϋωσ. Die Orthographie ist, von dem Itazismus εταιρο^{υ} l. ετερου (Z. 7) und den Verschreibungen μελαγχρησ l. μελαγχρους (Z. 4) und αλληλεγγϋωσ l. αλληλεγγϋησ (Z. 5) abgesehen, korrekt. Zum Sprachlichen vergl. die Anmerkungen!

* * *

Unsere Urkunde ist eine sogenannte Gestellungsbürgschaftserklärung (παράστασις, παράδοσις, ἐγγύη), genauer gesagt eine Enthaftungsbürgschaft (E. Seidl, Der Eid im röm.-ägypt. Provinzialrecht II, München 1935, 75 ff.). Dergleichen Urkunden sind in den ägyptischen Papyri von der ptolemäischen Zeit (Lond. II 220; Tebt. 156) bis in die arabische Epoche hinein in ziemlicher Anzahl zutage getreten. Die bis 1899 publizierten verzeichnet U. Wilcken, Archiv f. Papyrusforschung I, Generalregister, S. 15—17; seither sind weitere hinzugekommen. Zusammenfassend behandelte diese Urkunden erstmalig, und zwar vom rechtshistorischen Standpunkte aus L. Wenger, Rechtshistorische Papyrusstudien, Graz 1901, 1 ff.; hiezu Zeitschrift der Savignystiftung f. Rechtsgeschichte, Roman. Abt. XXXIII, 489 ff.; J. Partsch, Griech. Bürgschaftsrecht, Leipzig 1909, I 160, Anm. 5; A. Berger, Die Strafklauseln i. d. Papyrusurkunden, Leipzig-Berlin 1911, 205 ff.; J. Mitteis, Grundzüge und Chrestomathie der Papyruskunde I 35; II 398 ff.; Fr. Oertel, Die Liturgie, Leipzig 1917, 84, 399, 401 e. a. p.; P. M. Meyer, Juristische Papyri, Berlin 1920, 294, Nr. 86 (mit weiterer Literatur). Es sind in der Regel eidlich erhärtete offizielle Erklärungen einer oder mehrerer Personen an eine andere private oder beamtete Persönlichkeit (Gerichts-, Verwaltungs-, Finanz- oder Polizeibeamten), daß sie für eine (oder mehrere) dritte Person(en) die Bürgschaft übernehme für deren Verbleiben oder Erscheinen an einem bestimmten Ort, zu einem bestimmten Termin und zu einem bestimmten Zweck, bzw. daß die verbürgte Person(en) auf Verlangen dessen, dem die Bürgschaft geleistet wird, an diesem bestimmten Ort und zu diesem bestimmten Termin stellig gemacht werde(n), widrigenfalls der Bürge selbst die Verpflichtungen des Verbürgten zu übernehmen, die gegen ihn erhobenen Forderungen zu erfüllen oder sonstwie, etwa in Form einer Vertragsstrafe, für ihn Schadenersatz zu leisten hätte. So kann beispielsweise für das zuverlässige und termingemäße Erscheinen eines Beklagten vor Gericht von einem Bürgen (vindex) garantiert werden, für das Verbleiben und die rechtzeitige Meldung (μονὴ καὶ ἐμφάνεια) eines zur Übernahme einer Liturgie oder Fronarbeit Bestimmten, für die Stellung eines Militärpflichtigen zur Präsentierung usw. In einem Straßburger Papyrus (F. Preisigke, Griech. Papyri i. d. Universitäts- und Landesbibl. in Straßburg I, Leipzig 1912, 166 f., Nr. 46) vom Jahre 566 n. Chr. bürgt ein Bürger von Antinupolis dem Oberamtsdiener Philemon dafür, daß ein gewisser Miselios, Wurstwarenerzeuger dortselbst, in A. ansässig bleiben und sein Wurstgeschäft weiter führen werde. Falls M. flüchtig werden sollte, müsse der Bürge ihn stellig machen und der Behörde einliefern.

Ein Großteil dieser Urkunden, deren Inhalt wegen des zumeist schlechten Erhaltungszustandes nicht immer mehr einwandfrei festzustellen ist, sind Bürgschaftserklärungen für Leute, die schuldenhalber, wegen Nichtleistung privater oder öffentlicher Abgaben und Dienste, Nichterfüllung von Arbeitsverpflichtungen, in byzantinischer Zeit besonders von solchen der ortsgebundenen Bauern an ihre Grundherrn, in ein öffentliches (δημοσία φυλακή) oder privates (οἴκου φυλακή) Schuldgefängnis geworfen (s. hiezu H. Lenel, Zur Personalexekution im Recht der Papyri, Leipzig 1910, 32 ff., und E. Seidl, a. a. O. S. 86, Anm. 2) und auf grund der Bürgschaft bis auf Widerruf freigelassen wurden. Kommt der Enthaftete innerhalb der verbürgten Frist seinen Verpflichtungen nicht nach, so hat ihn der Bürge stellig zu machen und wieder in den Schuldturm einzuliefern. Ist ihm dies nicht möglich, z. B. weil sich der Schuldner seiner Einlieferung durch Flucht entzieht, so hat der Bürge für den Schaden aufzukommen.

Eine Gestellungsbürgschaft dieser Art liegt auch in unserem Papyrus vor. Im Staatsgefängnis von Herakleopolis — um dieses handelt es sich wohl — sitzt eine ganze Kolonenfamilie aus dem Dorfe Thmoiamunis in Schuldhaft: Vater, Mutter, Tochter, ein Bruder des Vaters samt Frau und zwei Kindern. Für sie übernehmen nun mindestens drei ihrer koptischen Mitbürger, von denen nur die Namen von zwei, Panas und Apollos, noch erhalten sind, die Bürgschaft und verpflichten sich, nach Enthaftung der Schuldigen dafür gutzustehen, daß dieselben auf Befehl des Gläubigers, bzw. der Person, die ihre Inhaftierung verfügte, jederzeit unverzüglich und ohne Einwand stellig gemacht und in dasselbe Staatsgefängnis wieder eingeliefert würden. Andernfalls müßten die Bürgen für alle gegen die Häftlinge geltend gemachten Forderungen selbst aufkommen.

Unglücklicherweise ist mit dem Anfang der Urkunde nicht nur der Name des ersten Bürgen, sondern auch jener der Persönlichkeit verloren gegangen, der die Bürgschaft geleistet wird. Sie wird Z. 9 mit dem Ehrenprädikat εὐκλεής oder εὐκλεεστάτη δεσποτεία angesprochen. Diese Anrede ist nach Ausweis der Papyri (s. O. H o r n i c k e l, Ehren- und Rangprädikate i. d. Papyrusurkunden, Gießen 1930, 13 s. v. εὐκλεέστατος; Fr. P r e i s i g k e, Wörterbuch d. Papyrus-Urkunden III, Abschn. 9, S. 185 s. v. δεσποτεία und 188 f. s. v. εὐκλεέστατος, εὐκλεής, εὔκλεια; H. Z i l l i a c u s, Untersuchungen zu den abstrakten Anredeformen und Höflichkeitstiteln im Griechischen = Soc. Scient. Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum XV (1949) 3, S. 87 u. 89) vom 6. Jh. n. Chr. an üblich, und zwar durchwegs an höhergestellte, besonders beamtete Persönlichkeiten (δούξ, στρατηλάτης, exactor civitatis, παγάρχης: s. über diese Ämter O e r t e l a. a. O. 290 ff. und G. R u i l l a r d, L'administration civile de l'Egypte byzantine, Paris 1925, 34 ff.). Wahrscheinlich ist also auch der in unserem Papyrus Angeredete eine solche Persönlichkeit gewesen, ein Dux oder Stratelates (wie in B 255 vom Jahre 599) oder ein Pagarch (wie P. Würzb. 16) oder beides in einer Person. Da die Pagarchen in dieser Zeit in der Regel Großgrundbesitzer waren, die in ihrem Bereich auch die Steuerautopragie besaßen, dürfte der aus dem Papyrus nicht klar ersichtliche Grund der Inhaftierung vielleicht der sein, daß die Familie mit ihren Abgaben — vielleicht der δημόσια τῆς κεφαλῆς (vgl. Lond. 1793) — in Rückstand geblieben war.

Das Formular der Urkunde zeigt die typischen Eigenheiten einer „byzantinischen Tabellionenurkunde" (s. M i t t e i s, Grundzüge 87 ff.; P. M. M e y e r, Jur. Papyri 112 ff.). In dem verlorenen Anfange stand aller Wahrscheinlichkeit nach die in dieser Zeit gebräuchliche christliche Invocatio: Ἐν ὀνόματι τοῦ κυρίου usw. (vgl. SB 4659, 4667, 4668; B 255, 5; Lond. 113, 6 a; Monac. 14 u. a.), der die Datierung nach dem Kaiserjahr, in der späteren byzantinischen und frühen arabischen Zeit meist nach der Diokletianischen oder Märtyrerära folgte, die die Jahre des Diokletianos einfach weiterzählte (U. W i l c k e n, Grundzüge und Chrestomathie der Pap.-Kunde I. S. LIX), der Monatstag, die Indiktionszahl und abschließend die Ortsangabe. Daran schloß sich dann der Urkundentext, beginnend mit dem üblichen

epistolaren Präskript τῷ δεῖνι ὁ δεῖνα χαίρειν. Mitten in diesem Präskript setzt der erhaltene Teil unserer Urkunde ein und zwar mit dem Namen des zweiten (?) Bürgen Menelaos (?) Panas; in der Lücke darnach ist wohl nach Analogie mit Z. 4 das Signalement (Personsbeschreibung) des Panas zu vermuten. Nach der Lücke der Name des Vaters des (oder der) Bürgen (s. Kommentar!), Joannes Apa Gerion (?), in der darauf folgenden Lücke wohl nähere Angaben über diesen (Beruf, Heimatsort o. dgl.), darnach Name der Mutter (?) und des letzten Bürgen Apollos und dessen Signalement sowie Angabe des Heimatsortes der Bürgen, Thmoiamunis im Bezirk Herakleopolis. Mit Z. 5 ὁμολογοῦμεν beginnt der eigentliche Kontraktskörper. Hier wird mit den in derartigen Gestellungsbürgschaften stereotyp wiederkehrenden Formeln und Wendungen zunächst die Erklärung der gesamtschuldnerischen Haftung der Bürgen für die Verbürgten gegeben (Z. 5—13), hierauf die Zusage der Stelligmachung und Wiedereinlieferung in das Staatsgefängnis auf Verlangen des Kontrahenten (Z. 13—15) und die Bereitschaft erklärt, im Nichterfüllungsfalle dieser Zusage alle Verpflichtungen der Verbürgten zu übernehmen und zu erfüllen (Z. 16—17). Mit der Stipulatio (ἐπερωτηθέντες ὡμολογήσαμεν) und der Absolutionsformel (καὶ ἀπελύσαμεν) schließt der Text.

Unterschrieben ist die Urkunde zuerst von dem einen Bürgen, Apollos, der zugleich auch im Namen der anderen schreibunkundigen fertigt, und zwar in koptischer Sprache und Schrift (Z. 18—19), sodann wieder griechisch von den drei Zeugen, Phoibammon, Sohn des Sisinios, Sinuthios, Sohn des Severos, und Sinuthios, dem Diakon des hl. Joannes, also einem Geistlichen an der Johanneskirche, alle aus Herakleopolis. Am Schlusse, nach einem größeren Zwischenraume, in der üblichen Form die Kompletion des Notars Synkritios, der uns aus einer anderen Urkunde aus Herakleopolis, ebenfalls aus den PER (Stud. III 420), bereits bekannt ist.

Bemerkenswert ist, daß in unserer Gestellungsbürgschaft der in solchen Urkunden nach dem ὁμολογοῦμεν. übliche Bürgeneid beim Kaiser, bzw. bei diesem und Gott dem Allmächtigen (oder der hl. Dreifaltigkeit), oder, speziell in arabischer Zeit, nur bei letzterem (s. S e i d l, a. a. O. 4 ff., 79 ff.) fehlt, ebenso wie die darauf bezügliche Sanktionsformel am Schlusse (S e i d l a. a. O. 128 ff.).

Abschrift

[× ca. 5—6 Zeilen ×]
1 [ca. 30 Buchstaben] λαοσπανασω [.]..
[ca. 20 Buchstaben] τουϊωαννο^{υ}απγεριων [.].
[ca. 20 Buchstaben] καιδιμοιρ^{ε}καιαπολλ [.] σπρ^{ε}
[.].[. .] φ [.]λακροσμελαγχρησαμφο^{τ}αποχωριο^{υ}
5 [.]μοιαμουνεωστουηρ^{π}νομου$^{}$χαιρεινομολογουμ^{ε}
εξαλληλεγγυωσοποτεροσημωνενεχομενοσυπερτο^{υ}



εταιρο^{υ}οευποροσυπερτο^{υ}απορο^{υ}οπαρωνυπ[.]ρτο^{υ}
αποντοσοζωνυπερτο^{υ}αποθνησκον^{τ}εγγυασθαι
παρατηυμετεραευκλ^{ε}δεσπ^{ο}τκαιαναδεχεσθαιουαληριον
10 [.]ην^{α}νιον ψεειο[.]καιιουστινανγαμετηναυ^{τ}καιτερμο[..]ι[..]θυγατ^{ρ}
καιαντωνιοντοντουτο^{υ}ομογνησιοναδελφονκαιευ
δοξιανγαμητηναυ^{τ}καιμηνανκαιθεο[.]^{α}τεκνααυ^{τ}απο^{τ}αυ^{τ}
θμοι^{α}χωριο^{υ}ουστινασεπιξητουμ^{ε}παρυμωνηνικααν
κελευση^{τ}παραγαγωμ^{ε}καιπαραδωσωμ^{ε}υμινεντη
15 δημο[.]φυλ^{κ}χωρισλο^{γ}ενθααυ^{τ}καιπαρειληφαμεν
ηγουνωστεημαστασαπολ^{γ}υπεραυ^{τ}ποιησασ^{θ}πασιν
τοισπαρυμωνπροσαυ^{τ}επιζη^{τ}καιεπερρ^{θ}ωμολ^{γ}καιαπελ^{υ}

2 Zeilen (18—19 Bürgenunterschrift) koptisch (siehe Tafel!)

20 + [....]αμμωνουιοστουμακαριο^{υ}σισινιο^{υ}αφηρακλ^{π}μαρτυρω +
+ συ[...]θιοσυιοστουμακαριο^{υ}σευηρο^{υ}[.]φηρακ^{π}μαρτυρω +
+ σινου^{θ}ελ^{ε}θε^{υ}διακ^{ο}τουοσιουιω^{α}μαρτυρω +

⳨ διεμουσυγκριτιουσυμβολαιογραφου ⳨

Umschrift

+ Ἐν ὀνόματι τοῦ κυρίου καὶ δεσπότου Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν καὶ τῆς δεσποίνης ἡμῶν τῆς ἁγίας θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας καὶ πάντων τῶν ἁγίων + Ἔτους Διοκλητιανοῦ ... μηνὸς .... ἰνδικτιῶνος .. ἐν Ἡρακλεοπόλει. Τῷ δεῖνι κτλ. .... Μενέ] [1] λαος Πανᾶς ὡ[ς ἐ(τῶν)] .. |[2] [× (ca. 20 Bstb.) × υἱὸς] τοῦ Ἰωάννου Ἄπα Γερίων[ος |[3] [× (ca. 20 Bstb.) ×] καὶ διμοιρε ( ) καὶ Ἀπολλ[ῶ]ς πρε(σβύτερος) |[4] [ὡ]ς [ἐ(τῶν ..] φαλακρὸς μελάγχρους, ἀμφότ(εροι) ἀπὸ χωρίου |[5] [Θ]μοιαμούνεως τοῦ Ἡρ(ακλεο)π(ολίτου) νομοῦ χαίρειν. Ὁμολογοῦμε(ν) |[6] ἐξ ἀλληλεγγύης, ὁπότερος ἡμῶν ἐνεχόμενος ὑπὲρ τοῦ |[7] ἑτέρου, ὁ εὔπορος ὑπὲρ τοῦ ἀπόρου, ὁ παρὼν ὑπ[ὲ]ρ τοῦ |[8] ἀπόντος, ὁ ζῶν ὑπὲρ τοῦ ἀποθνήσκοντ(ος), ἐγγυᾶσθαι |[9] παρὰ τῇ ὑμετέρᾳ εὐκλε(εῖ) ⟨oder εὐκλε(εστάτῃ)⟩ δεσποτ(είᾳ) καὶ ἀναδέχεσθαι Οὐαλήριον |[10] [Μ]ηνᾶν υἱὸν Ψεείο(υ) καὶ Ἰουστίναν γαμετὴν αὐτ(οῦ) καὶ Τερμο[ύτ]ι[ον] θυγατ[έ]ρ(α) |[11] καὶ Ἀντώνιον τὸν τούτου ὁμογνήσιον ἀδελφὸν καὶ Εὐ|[12]δοξίαν γαμετὴν αὐτ(οῦ) καὶ Μηνᾶν καὶ Θέο[ν]α τέκνα αὐτ(οῦ) ἀπὸ τ(οῦ) αὐτ(οῦ) |[13] Θμοια(μούνεως) χωρίου, οὕστινας ἐπιζητουμέ(νους) παρ' ὑμῶν, ἡνίκα ἂν |[14] κελεύσητ(ε), παραγάγωμε(ν) καὶ παραδώσωμε(ν) ὑμῖν ἐν τῇ |[15] δημο[σ](ίᾳ) φυλ(α)κ(ῇ) χωρὶς λόγ(ου), ἔνθα αὐτ(οὺς) καὶ παρειλήφαμεν, |[16] ἤγουν ὥστε ἡμᾶς τὰς ἀπολ(ο)γ(ίας) ὑπὲρ αὐτ(ῶν) ποιήσασθ(αι)

πᾶσιν |[17] τοῖς παρ' ὑμῶν πρὸς αὐτ(οὺς) ἐπιζητ(ουμένοις) ⟨ἀποκριναμένους⟩· καὶ ἐπερ(ω)τηθ(έντες) ὡμολ(ο)γ(ήσαμεν) καὶ ἀπελύ(σαμεν).

2 Zeilen (18—19 Bürgenunterschrift) koptisch (siehe Tafel!)

|[20] + [Φοιβ]άμμων ὁ υἱὸς τοῦ μακαρίου Σισινίου ἀφ' Ἡρακλ(εο)π(όλεως) μαρτυρῶ +
+ Συ[νού]θιος υἱὸς τοῦ μακαρίου Σευήρου ἀφ' Ἡρακ(λεο)π(όλεως) μαρτυρῶ +
+ Σινούθ(ιος) ἐλέ(ῳ) θε(ο)ῦ διάκο(νος) τοῦ ὁσίου Ἰωά(ννου) μαρτυρῶ +

⳨ Δι' ἐμοῦ Συγκριτίου συμβολαιογράφου ⳨

Übersetzung

(+ Im Namen des Herrn und Gebieters Jesus Christus, unseres Gottes und Erlösers, und unserer Gebieterin, der heiligen Gottesgebärerin und allzeit reinen Jungfrau Maria und aller Heiligen. + Im Jahre .. des Diokletianos, am .. des Monates .... der .. Indiktion, zu Herakleopolis. Seiner Hochherrlichkeit, dem Herrn N. N. .... entbieten .... N. N. .... Jahre alt, ... und Mene]laos Panas, .. Jahre alt [........ Sohn (oder Söhne)] des Joannes Apa Gerion (oder: von Gerion?) [........] und διμοιρε ( ) und Apollos der Presbyter, .. Jahre alt, kahlköpfig, dunkelhäutig (oder -bärtig), alle zusammen aus dem Flecken Thmoiamunis im Bezirk Herakleopolis, ihren Gruß. Wir erklären uns einverstanden, bei gesamtschuldnerischer Haftung, so daß ein jeder von uns für den anderen verfangen (ersatzpflichtig) ist, der Begüterte für den Mittellosen, der Anwesende für den Abwesenden, der Lebende für den Verstorbenen, Euer Hochherrlichkeit Bürgschaft zu leisten und die Haftung zu übernehmen für den Valerios Menas, den Sohn des Pseeios, und die Justina, seine Gattin, und die Tochter Termution und desselben leiblichen Bruder Antonios und dessen Gattin Eudoxia und Kinder Theon und Menas aus demselben Flecken Thmoiamunis, welche wir, wenn sie von Euch verlangt werden, sobald Ihr den Auftrag hiezu geben werdet, ohne Einwand stellig machen und in das Staatsgefängnis einliefern werden, woselbst wir sie auch übernommen haben. Andernfalls, daß wir die Zahlungen für sie leisten (die Verantwortung an ihrer statt tragen) und allen Forderungen, die von Euch gegen sie erhoben werden, entsprechen werden (gerecht werden). Und auf Befragen haben wir uns einverstanden erklärt und den Vertrag ausgestellt.

+ Ich bin der Papa Aplo, ich stimme zu, und ich habe geschrieben für die ΛЄΥ, denn sie wissen nicht zu schreiben. +

+ Ich Phoibammon, der Sohn des seligen Sisinios, von Herakleopolis bin Zeuge. +

+ Ich Synuthios, Sohn des seligen Severos, von Herakleopolis bin Zeuge. +
+ Ich Sinuthios, durch Gottes Erbarmen Diakon des Heiligen Joannes, bin Zeuge.

☧ Vor mir, dem Notar Synkritios. ☧

Anmerkungen

Zum Anfang s. o. Einleitung S. 16.

Z. 1. Μενέ]λαος (?). Der Name erscheint in den Pap. nicht selten, auch noch im 8. Jh., z. B. Stud. X 121. Nach Πανᾶς noch undeutliche Reste von 4 bis 5 Buchstaben, der erste vielleicht μ oder ω; dem Zusammenhange nach und in Analogie zu Z. 3/4 ist auch hier ein Teil des Signalements des Bürgen Panas zu erwarten, also wohl ωσ^ε .. = ὡς ἐ(τῶν), darnach eine zweistellige Zahl oder (weniger wahrscheinlich) μέσος? Wie aus der koptischen Subskription des Bürgen Apollos (18—19): „Ich bin der Papa Aplo (= πρεσβύτερος Ἀπολλῶς), ich stimme zu und ich habe geschrieben für die ΛЄϤ (?), denn sie wissen nicht zu schreiben"*) hervorgeht, handelt es sich hier um mindestens d r e i Bürgen. Das ἀμφότεροι (Z. 4) spricht nicht dagegen, da dieses im späten Griechisch (Act. Ap. 19, 16) und besonders in den Papyrusurkunden öfters in der Bedeutung πάντες (alle zusammen) auch auf mehr als zwei Personen bezogen erscheint. Vgl. K e n y o n zu Lond. II 336 (S. 221); W i l c k e n, Arch. I, S. 554 zu Gen. 67; W e n g e r Rh. Papyrusstudien 48, Anm. 1 zu B 255. Der Name und das Signalement des dritten Bürgen dürften in der Lücke von Z. 1 vor μενε]λαοσ gestanden sein, da hiefür in den Lücken von Z. 2 und 3 zu wenig Raum wäre. Denkbar ist, daß der Bürge N. N. und Panas Brüder waren, und demnach vor]τοῦ Ἰωάννου (Z. 2) υἱοὶ zu ergänzen wäre. — **2.** Zunächst wohl Fortsetzung des Signalements des Panas, zum Schlusse υἱὸς oder υἱοὶ] τοῦ Ἰωάννου κτλ. — ἀπ̣γ̣ερίων[.]ς: απ ist wohl sehr verlöscht, doch deuten die Spuren m. E. sicher auf die Lesung; über π Spuren eines übergesetzten runden Buchstabens, wohl α oder ο; darnach wäre also zu lesen: Ἄπα Γ] (oder Τ]ερίων[ο]ς oder ἀπὸ Γ (oder Τ)]ερ̣ί̣ων[ο]ς. Allerdings ist aber m. W. weder ein Personenname Γερίων (vielleicht Γέρων?) oder Τερίων noch ein Ort dieses Namens (an Τέρτον, Τέρτων ist, da das ι sicher ist, nicht zu denken) bisher belegt. — **3.** In dem verlorenen Anfang dieser Zeile dürften Herkunft, Beruf usw. des Johannes angegeben gewesen sein. —]καὶ διμοιρ^ε: mir in diesem Zusammenhang unverständlich; mit δίμοιρος (διμοιρόμενος) 2/3 vermag ich hier nichts anzufangen. Liegt vielleicht Verschreibung, etwa des Namens der Mutter der zwei Bürgen und Gattin des Johannes vor? — Ἀπολλ[ῶ]ς πρε(σβύτερος): Dorf- oder Kirchenältester. Die Lesung wird durch die koptische Subscriptio des Mannes (Z. 18) gesichert. — **4.** ω]^εσ [..]: ὡς ἐ(τῶν) [..] (weniger wahrscheinlich μ]έ[σος]) als Anfang des folgenden Signalements φαλακρὸς μελάγχρης des Apollos. Das Aufscheinen dieses Signalementstypus in unserer späten Gestellungsbürgschaft ist bemerkenswert. H a s e b r o e c k, Das Signalement

*) Die Übersetzung der Subskription, bei deren Lesung mich schon Herr Kollege S t e i n w e n t e r liebenswürdigst unterstützt hatte, verdanke ich W. T i l l (Manchester), der mir hiezu noch schreibt: „Der Dialekt ist einwandfrei Faijûmisch. ΠΑΠΑ übersetzt wohl πρε(σβύτερος); απλω für Apollo im faijûmischen Sprachgebiet und überhaupt in jener Gegend gang und gäbe ... Wer die λευ sind, für die A. auch als Schreibhelfer zeichnet, kann ich mir nicht denken ... Vielleicht eine Abkürzung? Das Konjugationspräfix τον- vor cαογΝ ist vulgär (für NCE-) ... Jedenfalls ist es 3. pl., wie es ja zum Pluralartikel N (ΛЄϤ) paßt." — Der Sinn des hΑΝΛЄϤ kann doch wohl nur sein „für sie", „für die anderen, übrigen".

i. d. Papyrusurk. 20, 98, Anm. 1 kennt ebenso wie A. C a l d a r a, I connotati personali nei documenti d'Egitto de l'età greca e romana (Studi di Scuola Papirol. IV 2, Milano 1924) nur einen einzigen Fall eines solchen aus byz. Zeit (SB 4668 aus dem Faijûm v. J. 670 n. Chr.); unser Papyrus bringt also ein zweites Beispiel hiefür bei. — μελάγχρης l. μελάγχρους oder -ως: dunkelbraun; wird zumeist auf die Hautfarbe bezogen (vgl. K. J a x, Zur literarischen und amtlichen Personenbeschreibung: Klio 29, 1936, S. 151 ff.). C. G i n i, La pigmentaria degli abitanti dell' Egitto nell' età greco-romana, Roma 1932 bezieht es mit beachtenswerten Gründen auf die Haarfarbe, wogegen hier allerdings das φαλακρός zu sprechen scheint. — **5.** Θ]μοιαμούνεως: Thmoiamunis ist ein in den Pap. öfter genanntes Dorf im Herakleopolitanischen Gau; s. CPR 115, 13 [III]; Stud. X 203, 208 [VII/VIII]; 233 A (V); 4 [VII]; 232 [VII/VIII]; Soc. 222, 7 u. ö. — **6.** ἐξ ἀλληλεγγύως l. ἀλληλεγγύης: bei gesamtschuldnerischer Haftung, so daß jeder Bürge auch für den Anteil der anderen haftet (s. dazu R. T a u b e n s c h l a g, The Law of Greco-Roman Egypt in the Light of the Papyri. New York 1944, 231 f.), was im Folgenden ὁπότερος ἡμῶν ἐνεχόμενος κτλ. erläutert wird. Zur letzteren Kasuistik vgl. Lond. 311 (= Mitteis, Chrest. 237) 16: ἐὰν δὲ παρῇ ἢ ἀπῇ ἢ καὶ μὴ περιῇ. Zum Ausdruck ὁπότερος ἡμῶν vgl. Flor. 384, 33; 84 [V]: σὺ ὁ μισθωσάμενος καὶ ὑμεῖς οἱ ἐγγυηταὶ καὶ ὁπότερος ὑμῶν; Masp. 67, 126, 18; 39 [VI]: ἡμεῖς ἀμφότεροι καὶ ὁπότερος ἡμῶν. Ὁπότερος kommt hier also der Bedeutung von τις, ἑκάτερος, ἕκαστος nahe; s. dazu R a d e r m a c h e r, Neutestamentl. Grammatik, Tübingen 1911, S. 64. — **7—8.** ἑταίρου l. ἑτέρου. — ἀποθνήσκοντος ist auffallend, man würde den Aorist erwarten. Daß die Bürgschaftsformel ἐγγυᾶσθαι καὶ ἀναδέχεσθαι durch das dazwischengestellte παρά τῇ ὑμετέρᾳ εὐκλε(εῖ) [oder εὐκλε(εστάτῃ)] δεσποτ(είᾳ) getrennt wird, ist wohl ein Versehen des Schreibers. Zu letzterem Ausdruck vgl. B II 401 (v. J. 618 n. Chr.): παρὰ τῇ ὑμετέρᾳ λογιότητι; SB 4658: παρὰ τῇ ὑμετέρᾳ ἁγιωσύνῃ; 4659: παρὰ τῇ ὑμετέρᾳ ἐνδοξότητι. Dagegen B 255, 5 [VI]: παρ' αὐτῆς scl. ἐνδοξότητος; Masp. 67094: τῇ ὑμῶν μεγαλοπρεπείᾳ. — **14.** παραγάγωμεν καὶ παραδώσωμεν: in beiden Fällen steht hier der Konj. des Aoristes für den Indik. des Futurums, der zweite von dem in dieser Zeit nicht seltenen sigmatischen Aorist ἔδωσα; s. St. G. K a p s o m e n a k i s, Voruntersuchungen zu einer Grammatik der Papyri d. nachchristl. Zeit, München 1938, S. 32 f., 113. Vgl. Ox 1260: κατενέγκω καὶ παραδώσω; B 255: παραδώσωμεν, das also nicht in παραδώσομεν zu korrigieren ist, u. ö. — **14.—15.** ἐν τῇ δημο[σ](ίᾳ) φυλ(α)κ(ῇ): Staatsgefängnis, s. o. Einleitung S. 15. Vgl. Masp. 67020, 9 [VI]: δημοσία φυλακή; B 255, 5 ἐν τῇ δημοσίᾳ φρουρᾷ; 752, 16 [byz.] ἐν τῇ δημοσίᾳ φρουρᾷ. — **15.** χωρὶς λόγου: hier wohl im Sinne von „ohne Einwand", „ohne Einrede" (seitens des Bürgen), dagegen in Ox. 135, 25 [VI]: τοῦτον παραδῶσω ἐν δημοσίῳ τόπῳ ἐκτὸς παντὸς τόπου προσφυγῆς καὶ λόγου und in der in den koptischen Gestellungsbürgschaften üblichen entsprechenden Formel „ohne Logos, ohne Kreuz, ohne Festtag" so viel wie „ohne Schutzbrief" (T i l l, brieflich); das kopt. „ohne Kreuz" entspricht dem griech. „ἐκτὸς τῶν ἁγίων εἰκόνων", und „ohne Festtag" besagt, daß die Gestellung, bzw. Einlieferung auch an den kirchlichen Feiertagen geschehen müsse. — **16.** ἤγουν (soviel wie ἤ: Radermacher a. a. O. 27): „oder wenigstens", „oder doch", „anderenfalls"; der scheinbar in der Luft hängende Folgesatz ὥστε κτλ. hängt von einem dem Schreiber vorschwebenden Vordersatz, etwa συντιθέμεθα πρὸς ὑμᾶς o. ä. ab; vgl. B 865, 3: συνεθέμην πρὸς σέ, ὥστε τὰ δηλούμενα τελεῖν σέ μοι. — τὰς ἀπολογίας ὑπὲρ αὐτῶν ποιήσασθαι: vgl. SB 4658, 18; 4747, 1. — **16.—17.** πᾶσιν τοῖς παρ' ὑμῶν πρὸς αὐτοὺς ἐπιζητουμένοις: der Dativ statt des zu erwartenden praepositionalen Ausdrucks περὶ πάντων τῶν παρ' ὑμῶν πρὸς αὐτούς ἐπιζητουμένων (vgl. SB 4658, 20 περὶ πάντων τῶν ἐπιζητουμένων πρὸς ἡμᾶς παρ' αὐτῆς) ist syntaktisch schwer erklärbar; ich glaube, daß der Schreiber nach ἐπιζητ(ουμένοις) ein Partizip ἀποκριναμένους ausgelassen habe; vgl. B 936, 13 [V]: ὑπεύθυνος ἔσομαι (τῆς αὐτοῦ παραστάσεως) καὶ πᾶσι τοῖς ἐπιζητουμένοις παρ' αὐτῷ ἀποκρίνασθαι; ebenso W i l c k e n, Arch. I, S. 408 (= Chrest. I 123, W e n g e r, Rh. Papyrusstudien 41), wo in der Lücke vor τοῖς ἐπιζητουμένοις ebenfalls πᾶσι zu ergänzen ist.

Fig. 1. Pap. Graec. Vindob. 25656

ENDRE IVÁNKA / GRAZ

HESYCHASMUS UND PALAMISMUS

Ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre geistesgeschichtliche Bedeutung[1]

Gelzer (in der Darstellung der byzantinischen Geschichte, die dem Krumbacherschen Handbuch beigegeben ist) nennt den Hesychastenstreit „einen kirchlichen Kampf, der zu den merkwürdigsten und kulturhistorisch interessantesten Phänomenen aller Zeiten gehört, obgleich die konventionelle Fabel, welche unter dem Namen Kirchengeschichte an Universitäten und Seminarien tradiert wird, ihn lediglich mit wohlfeilem Spotte zu übergießen pflegt. Sie offenbart damit freilich nur ihre völlige Verständnislosigkeit für die wichtigsten Probleme der Geistesgeschichte".[2] Das war 1897. In der „Geschichte des byzantinischen Staates", die im Rahmen des „Handbuchs der Altertumswissenschaft" an die Stelle des Gelzerschen Abrisses getreten ist, sagt Ostrogorsky (freilich selbst Orthodoxer und darum ein größeres Verständnis für diese Dinge besitzend): „So wird das hesychastische System zum Ausdrucksmittel der ureigensten Sehnsucht der griechischen Religiosität . . . der Sehnsucht nach Überbrückung der Kluft zwischen dem Diesseitigen und dem Jenseitigen."[3] Jugie, der hervorragende Erforscher der Geschichte dieses Streites, konnte noch 1941 den Hesychasmus für praktisch tot halten, trotz seinen sporadischen Anhängern in Griechenland, und trotz den Sympathien, die er unter einigen russischen Emigranten findet.[4] Aber im vorigen Jahre konnte B. Schultze SJ. schon einen Aufsatz schreiben mit dem Titel: „Die Bedeutung des Palamismus in der russischen Theologie der Gegenwart."[5] Die Studien von G. Florovskij[6], Dumitru Staniloae[7], G. Ostrogorsky[8], Hieromonach Wassilij (Kriwošein)[9], Archimandrit Kyprian (Kern)[10], Wl. Loßkij[11] haben nicht nur den Palamismus und den Hesychasmus als historische Erscheinungen erforscht, sondern vertreten auch den Standpunkt, daß diese Lehren zum Wesen der ostchristlichen Theologie gehören, daß sie traditionell und der Väterlehre entsprechend sind, und nur zum Schaden der Eigenständigkeit und der Überlieferungstreue der östlichen Theologie von fremden, westlichen theologischen Einflüssen aus dem theologischen Bewußtsein des Ostens verdrängt wurden.[12] Auch in den verschiedenen Darstellungen ostchristlicher Frömmigkeit und ostkirchlicher Geisteshaltung (z. B. von G. v. Arseniew) wird hervorgehoben, wie charakteristisch diese Richtungen für den Osten seien, im Gegensatz zur Buch- und Schultheologie, die sich weitgehend, schon seit dem 17. Jh., und erst recht seit Peter dem Großen, verwestlicht hat. Es wird dabei auch immer wieder auf den

Träger dieser Richtungen, die sog. Philokalia, hingewiesen, so daß zwar nicht der Text dieser Sammlung (er war ja bisher den meisten — von einzelnen Stücken abgesehen, die in wissenschaftlichen Publikationen gesondert erschienen waren — mehr oder weniger unzugänglich und ist auch jetzt nur teilweise zugänglich gemacht), aber doch zumindest ihr Name denen geläufig ist, die sich für ostkirchliche Fragen interessieren.

Trotzdem ist die Kenntnis dieser Erscheinungen wenig verbreitet und wenn man vielleicht auch weiß, daß sie wieder lebendige Kräfte im heutigen ostkirchlichen theologischen Leben geworden sind, so ist man sich doch meistens über ihre geistesgeschichtliche Bedeutung nicht im klaren, von der Gelzer — wenn auch nur andeutungsweise — gesprochen hat. Die Formulierung, die Ostrogorsky der Frage gegeben hat, wird manchen etwas zu weitgehend vorkommen. Vor allem aber werden die meisten nicht verstehen, was eigentlich mit der Unterscheidung von Hesychasmus und Palamismus gemeint ist, da man im allgemeinen nur so viel auf jeden Fall von der Sache weiß, daß Palamas der Hauptvertreter und Wortführer der hesychastischen Bewegung war und die beiden Ausdrücke daher eine Tautologie zu sein scheinen.

Es ist aber doch nicht so. Hesychasmus — wenn man den Terminus genau faßt — ist nichts als das: διὰ ἡσυχίας τῇ θεωρίᾳ τῶν ἀοράτων ἐνατενίζειν καὶ τῷ φωτὶ τῷ ἀρρήτῳ καταυγάζεσθαι,[13] ἐν ἡσυχίᾳ προσέχειν ἑαυτῷ,[14] ἡσυχάζειν, wie der Terminus für diese innere Sammlung eben heißt (νῆψις[15] und προσοχὴ sind andere Ausdrücke dafür), auf die dann eine mystische Lichtvision folgt. Der Betende — das ist die Überzeugung der Hesychasten — sieht dann das ungeschaffene Licht Gottes, keine Kreatur und kein kreatürliches, leibliches Licht, wenn auch ein sichtbares; denn dieses Licht ist die Kraft der Gottheit selbst und wesensgleich mit dem Licht, das Christus bei seiner Verklärung auf dem Thabor umgab.[16] Die Hesychasten vertreten die Auffassung, daß man diese Lichtvision sozusagen künstlich herbeiführen kann, durch eine Konzentrationsmethode, die „kurz und leicht, physisch und wissenschaftlich"[17] in einer kleinen Schrift Μέθοδος τῆς ἱερᾶς προσοχῆς καὶ προσευχῆς zusammengefaßt ist, die man lange für eine Schrift Symeons des neuen Theologen gehalten hat. Hausherr[18] hat die Unechtheit erwiesen, zugleich aber auch festgestellt, daß die Grundgedanken der Schrift, wenn auch in vergröberter und simplifizierter Form, die Haltung und die Ideen Symeons fortsetzen,[19] unmittelbar aber von der asketischen Tradition des Sinai abhängen.

Es ist auffallend, daß man sich eigentlich weniger, als zu erwarten wäre, an der Tatsache gestoßen hat, daß es eine derartige Methode geben soll, mit der man willkürlich und sozusagen „technisch" (im griechischen Sinne, τεχνικῶς) eine mystische Vision soll hervorrufen können. Das einzige, woran man sich in dieser Hinsicht gestoßen hat, war die etwas befremdliche, an die Yoga erinnernde Atemtechnik[20] zur „Versammlung des Geistes im Herzen". Sie hat den Hesychasten den Spottnamen „Omphalopsychiten" und „Koiliopsychiten" eingetragen[21] — das

einzige, was manche von den Hesychasten überhaupt wissen. Aber es ist eine bloße Äußerlichkeit an dieser Methode; das weitaus Wesentlichere, daß es überhaupt eine Methode zur Hervorrufung mystischer Gottesschau geben soll, wird gar nicht beanständet.

Was die Gegner der Hesychasten vor allem angreifen, ist die Behauptung, daß die Hesychasten im Thaborlicht die Gottheit selbst, das ungeschaffene Licht der Gottheit sehen wollen. Wie sie zu dieser Vision gekommen sein sollen, wird gar nicht erörtert; die Diskussion wird nur über den Gegenstand der Vision geführt. Und hier wiederum wird nicht, wie es begreiflich wäre, der Standpunkt geltend gemacht, daß Göttliches, Ungeschaffenes — wie es das Thaborlicht, das Licht der Gottheit, sein muß — nicht mit leiblichen Augen gesehen werden kann,[22] sondern es wird von vornherein der Streit auf ein anderes Gebiet verschoben, dadurch, daß man den Hesychasten vorwirft, sie seien Messallianer, da sie behaupteten, Gott selbst im diesseitigen Leben schon sehen zu können. Sie verteidigen sich mit der Unterscheidung: Die Wesenheit Gottes selbst, seine Substanz, könne nicht gesehen werden, wohl aber seine Ausstrahlungen, seine Energien, die zwar nicht die göttliche Substanz, aber doch „Gottheit" seien, ewig und unerschaffen. Eine davon sei das Thaborlicht, eine andere die Gnade, durch die der Mensch „vergottet" wird. Die Diskussion bewegt sich von da an um die Richtigkeit dieser Unterscheidung. Die Hesychasten kehren den Vorwurf des Messallianismus gegen ihre Gegner: Wenn die Gnade Gottes das Wesen Gottes wäre, dann würde jeder Christ, der die Gnade besitzt, ein Christus, d. h. er würde in personale Einigung mit der Wesenheit Gottes treten. Ist die Gnade aber ein Geschöpf, dann erhebt die Gnade nicht zur Teilnahme am Göttlichen, sie „vergottet" nicht (wie die östliche Theologie seit altersher die Erhebung in die übernatürliche Sphäre ausdrückt). Also muß es zwischen der göttlichen Substanz und der geschaffenen Welt eine eigene Sphäre geben, die der göttlichen Energien, und wer einer dieser Energien teilhaftig wird, behauptet damit noch nicht, Gottes Wesenheit zu erblicken oder mit ihr in Kontakt zu treten. Palamas hat diese Unterscheidung gemacht und aus ihr eine ganze Metaphysik der göttlichen Energien abgeleitet, indem er zum Thaborlicht und zur vergottenden Gnade noch die schöpferischen, lebenspendenden, geistspendenden Energien hinzuzählte, die bei Dionysios Areopagita vorkommen[23] und ganz allgemein das Prinzip aufstellte, jeder Tätigkeit und Wirkung Gottes nach außen, die sich im Zeitlichen und Endlichen offenbart, entspreche eine eigene, von der unmittelbaren und unerkennbaren Substanz Gottes verschiedene, mitteilbare und ins Zeitliche wirkende, aber selbst ewige und ungeschaffene Energie,[24] die er sogar ὑφειμένη θεότης genannt hat,[25] so daß Gott, in seiner Substanz unteilbar und einfach, in seinen Energien sich unendliche Male zerteilt und vervielfältigt. Diese Seinslehre, die zwar zur Rechtfertigung des Hesychasmus entstanden ist, aber an sich nicht notwendig von jedem Bekenner der hesychastischen Mystik angenommen werden muß, wie sie ihrerseits auch nicht das Bekenntnis zur hesychastischen

Mystik involviert, nennt man mit Recht zum Unterschied vom Hesychasmus (d. h. von der mystischen Lehre und Übung der Hesychasten) Palamismus.

Ebensowenig wie die Behauptung der Hesychasten, im Thaborlicht das ungeschaffene Licht der Gottheit selbst zu sehen, blieb auch die Lehre des Palamas von den „göttlichen Energien“ unwidersprochen. Seiner Auffassung gegenüber, daß nur so das Problem des Teilhabens der Geschöpfe an Gott, des Hervorgangs der endlichen Welt aus Gott gelöst werden könne, machen seine Gegner die begriffliche Notwendigkeit geltend, Gott als den schlechthin Einfachen und Unteilbaren zu denken. Der Palamismus antwortet damit — und das ist eine für das ganze östliche Geistesleben entscheidende Wendung —, daß er die Zuständigkeit dieser rein begrifflichen Beweisführung im theologischen Bereiche einfach ablehnt. Was dieser Wendung ihre Tragweite gibt, ist die Tatsache, daß der Palamismus mit seiner Stellungnahme gesiegt hat. Er ist die von der Ostkirche lehramtlich definierte Lehre geworden. Daß er trotzdem später in Vergessenheit geriet und von den katholisierenden und protestantisierenden Tendenzen der östlichen Schultheologie, die sich im Kiew des 17. und im Moskau des 18. Jhs. geltend machten, in den Hintergrund gedrängt worden ist, ja sogar gelegentlich, im Anschluß an westliche Handbücher, unter den Häresien aufgezählt wird,[26] das ist nur geschehen, weil die synodalen Entscheidungen des 14. und später des 17. Jhs. in der Ostkirche nicht mehr die Bedeutung endgültiger lehramtlicher Entscheidungen behielten, als die sie ursprünglich gedacht waren.[27] Immerhin haben diese Entscheidungen es bewirkt, daß der Palamismus bis zum Fall von Byzanz die herrschende Lehre war und auch später noch auf dem Athos die herrschende blieb (von hier ist ja dann die Renaissance des Palamismus im 18. Jh. ausgegangen) und so wenigstens immer den Nimbus der traditionellen, eigenständig östlichen Lehre behalten konnte, auch wenn ihn die verwestlichte Schultheologie ablehnte. Zugleich aber ist seine Ablehnung der „Dialektik“ für alle späteren Zeiten die typisch östliche Haltung geblieben, der gegenüber man die rational unterbaute Theologie immer als etwas Fremdes, Westliches empfunden hat. Kann man aber diese Entgegensetzung schon für das 14. Jh. gelten lassen?

Einige der Gegner des Palamismus sind nun zwar wirklich Lateinerfreunde gewesen, haben sich bei ihrer Argumentation gegen die Unterscheidung von Substanz und Energien in Gott auf scholastische Gedankengänge berufen, und sogar Thomas Aquinas übersetzt;[28] das hat Gelegenheit gegeben, sie der „lateinischen Häresie“ zu verdächtigen und ihren Standpunkt damit zu diskreditieren. Es gibt aber andere Gegner des Palamismus, die man weder ihren Sympathien noch ihrer theologisch-philosophischen Schulung nach als lateinerfreundlich oder westlich beeinflußt bezeichnen könnte, wie z. B. Nikephoros Gregoras und Akindynos (den man nur irrtümlicherweise zum Thomasübersetzer gemacht hat; die Schrift περὶ οὐσίας καὶ ἐνεργείας[29] ist von Demetrios Kydones). Und doch sind sie ebenso leidenschaftlich von den Palamiten bekämpft worden, als „Dialektiker“, d. h. Rationalisten und als Feinde der althergebrachten Lehre und der Überlieferung der Väter.

Kann man sagen, daß die eine oder die andere dieser beiden Richtungen die eigentliche, echte Tradition des byzantinischen Ostens vertritt? Niemandem wird es einfallen, dies von den „Dialektikern“ behaupten zu wollen, aber ebensowenig kann man das mit Recht von den Palamiten sagen. Hinter den Antipalamiten steht eine Tradition philosophischer Schulung, die auf Psellos zurückgeht (der ja auch theologische Fragen bearbeitet hat); wer wird Psellos aus der byzantinischen Geistesgeschichte als einen Fremden ausschließen wollen? Es stehen in diesem Streit eben zwei Grundhaltungen einander gegenüber, die es im Westen früher einmal genau so gegeben hat. Wenn dort ein Petrus Damiani gegen die vernünftelnden Dialektiker wettert, wenn man gegen die „quattuor labyrinthi Franciae“ zu Felde zieht, wenn Bernhard von Clairvaux die kirchliche Autorität gegen den Rationalismus eines Abälard zu Hilfe ruft, so ist das im wesentlichen nichts anderes, als was hier geschieht, wenn die Palamiten ihren Gegnern empört vorwerfen: „Sie verehren die Syllogismen anstatt der Evangelien“;[30] „anstatt des göttlichen Lichtes nennen sie Licht die aristotelischen Syllogismen“.[31] „Was hat der Aristotelismus mit den Lehren der Apostel und der Evangelien zu tun? So wenig, wie die Finsternis mit dem Licht.“[32] „Rede nur, Philosoph, und definiere und konkludiere, und verfahre nach Deinen dialektischen Methoden; davon verstehen wir nichts, die Schüler des Evangeliums, der Zeltmacher und der Fischer.“[33] Vergebens verantwortet sich Prochoros Kydones: „Jede Wahrheit ist entweder ein Syllogismus oder der Ausgangspunkt eines Syllogismus, und sowohl ich als sie (die Palamiten) müssen, ob wir wollen oder nicht, in Syllogismen sprechen, wenn wir Wahres sprechen wollen.“[34] Ähnlich sagt Demetrios Kydones: „Gott hat uns die dialektische Auseinandersetzung gegeben, damit wir die eigene Meinung wie einen Stein an die Gegenmeinung schlagend, aus der gegenseitigen Prüfung das Licht der Wahrheit entspringen lassen.“[35] „Da wir nicht mehr von Gott unmittelbarer Erleuchtungen gewürdigt werden, wie es diese ἡγεμόνες τῆς εὐσεβείας von sich behaupten“, fährt Prochoros Kydones an der oben zitierten Stelle fort,[36] „so halte ich die Kunst des Syllogismus unter den gegenwärtigen Umständen, wo unsere Erkenntnis durch die Sünde verfinstert ist, für unbedingt nötig, da sie allein es uns ermöglicht, aus der Offenbarung die richtigen Schlüsse und Anwendungen zu ziehen; sollen wir darum das Werkzeug zur Auffindung der Wahrheit aus den Händen werfen? Es ist uns als alleinige Hilfe geblieben, zum Licht der Wahrheit zu gelangen, nachdem wir die unmittelbare Erleuchtung Gottes verloren haben.“ Trotzdem reden die Palamiten von ihm mit den Worten: „So versucht er mit aristotelischen Syllogismen zu beweisen, und sagt auch noch vieles andere Blasphemische und Gottlose.“[37] Es macht die Sache natürlich nicht besser, daß Demetrios Kydones hochmütig von den Palamiten spricht als von Leuten, die „dem syllogistischen Verfahren eben nicht folgen können“[38] und daß Nikephoros Gregoras den Palamas πάσης ἀσύνετος

Μούσης Ἑλληνικῆς nennt.[39] Das wollen wir auch nicht sein, antworten die Palamiten. „Ich nenne die hellenischen Dichter die deinigen", sagt Philotheos dem Gregoras, nachdem er ein Zitat aus „Deinem Aias" auf ihn angewendet hat, „weil Du von ihnen Deine verdammten und längst widerlegten Lehren genommen hast und nicht bedenkst, daß sie verdammt und (durch die Lehre Christi) aufgehoben sind, nach den Worten des Apostels Paulus, daß Gott die Weisheit dieser Welt zur Torheit gemacht hat."[40] „So sprichst Du, Philosoph", sagt wiederum Philotheos über Gregoras, „und häufst Prämissen und Definitionen und Konklusionen aufeinander und brüstest Dich mit der Eitelkeit menschlicher Überlegungen und Sophismen, und verehrst geradezu göttlich die heidnische Weisheit, während Du die Schüler der Evangelien und der wahren und obersten Weisheit wegen ihrer Schlichtheit und Ungelehrtheit verachtest."[41] Das ist leider wahr. Gregoras spricht wegwerfend von „denen, die vom Ruder und vom Spaten plötzlich zur Theologie und auf den Lehrstuhl (eigentlich die Rednertribüne oder den Priesterraum in der Kirche) übergegangen sind"[42] und vom „Pöbel, der hinter Palamas steht"[43] und Prochoros Kydones spricht, von „Krämern und Köchen", die den Anhang des Palamas ausmachen sollen.[44] So kommt zu dem Gegensatz, den man seit langem mit der Formel: Ἁλιευτικῶς, οὐκ ἀριστοτελικῶς (auf Fischerweise, d. h. nach Art der Apostel, und nicht auf aristotelische) ausdrückt,[45] noch der soziale Gegensatz hinzu. Auf der einen Seite stehen die humanistisch und dialektisch gebildeten, den westlichen Einflüssen mehr als es recht scheint, erschlossenen Gelehrten der Hauptstadt (es macht wenig aus, daß auch Mönche unter ihnen sind; es sind eben die vom hauptstädtischen Geist erfaßten, gelehrten Mönche) — auf der anderen Seite die einfachen, nur der mystischen Beschauung ergebenen Mönche des Athos und das einfache Volk, das sie bewundert. Die Fronten haben sich klar abgezeichnet.

Es ist wahr, Gregoras polemisiert unter Berufung auf die griechischen Philosophen gegen Palamas. Er beweist die Ununterscheidbarkeit der Energien aus Plotin, aus Aristoteles und aus Proklos und betont ihre συμφωνία mit den Kirchenvätern.[46] (Andererseits wirft er Palamas vor, daß er gerade d i e Prinzipien des Proklos annimmt, die Falsches enthalten, wie z. B. dasjenige von der Notwendigkeit eines μέσον.)[47] Er unterliegt auch öfters der Versuchung, mit seinem Wissen Staat zu machen[48] oder andere wegen grammatischer Ungenauigkeiten zu verspotten.[49] Philotheos reagiert damit, daß er von „Silbenstechern und Buchstabenreitern und wortdeutelnden Rhetoren" spricht.[50] Alles das dient natürlich dazu, den Gegensatz nur zu verschärfen. Das Entscheidende aber war, daß die Gegner des Palamismus, so recht sie auch rein logisch mit ihren Schlußfolgerungen hatten, das eigentliche Anliegen des Hesychasmus sowohl als des Palamismus übersahen. Sie sprechen so, als ob es überhaupt keine mystische Erkenntnis Gottes gebe, deren Wesenheit es klarzustellen gilt, und sie argumentieren so einseitig auf die Einfachheit Gottes hin, daß sie das Problem des „Teilhabens" an Gott überhaupt nicht in den Bereich ihrer Erwägungen ziehen. Das einzig Stichhaltige, was sie zum Problem

des gnadenhaften Teilhabens zu sagen haben, ist der Hinweis auf die Tatsache, daß der begnadete Mensch καινὴ κτίσις genannt wird[51] und das Problem des gnadenhaften Teilhabens an Gott daher nicht unbedingt auf der Grundlage gelöst werden muß, daß die Gnade etwas Ungeschaffenes ist. Zum Problem des mystischen Schauens aber sagt Nikephoros Gregoras: „Gott kann schlechthin nicht gesehen werden ... nur aus den uns erkennbaren Gegenständen kann das, was über Verstand und Sinneswahrnehmung liegt, im Denken erfaßt werden, und zwar durch Zusammenfügung der verschiedenen, aus dieser Gegenstandserkenntnis gewonnenen Vorstellungen zu einem begrifflichen Abbild der Wahrheit",[52] und fährt fort: „wenn irgendwo in der heiligen Schrift von einem Sehen gesprochen wird, so ist dies nur συμβολικῶς καὶ τυπικῶς zu verstehen".[53] „Wo von einem Schauen Gottes die Rede ist" (wie z. B. bei Moses), „da kann nur von einem denkenden Erfassen die Rede sein, nicht von sinnlichem Anschauen".[54] Zwischen beiden Möglichkeiten bleibt kein Raum ausgespart für das mystische Erlebnis. „Wenn wir, mit der irdischen Schwere (eigentlich: Dichtigkeit) behaftet, das Licht der jenseitigen Welt erblicken könnten, was bedürfte es dann noch des Todes, der uns zur verheißenen Unsterblichkeit hinüberführt?"[55] „Überflüssig ist dann das Mysterium des Todes, und überflüssig das, wovon Paulus gesprochen hat, daß der Sterbliche mit Unsterblichkeit bekleidet werden soll, und das Vergängliche mit Unvergänglichkeit."[56] Haben sie nie etwas von der mors mystica gehört?

„Gott hat niemand gesehen" — sagen ihrerseits die Palamiten — „soweit es sich um die W e s e n h e i t Gottes handelt. Aber was man gesehen hat, das wird durch (die Mitteilung des) heiligen Geistes gesehen. Und das ist das Licht, von dem Petrus sagte: „Es ist uns gut hier sein (das Thaborlicht)."[57] Sie sehen in dem Johanneswort (I. Joh. 4, 12) nur eine neue Bestätigung für ihre Unterscheidung von Wesenheit und Energien, und es bestärkt sie in ihrer Auffassung nur, daß die Gegner eine solche übervernünftige gnadenhafte Schau des Göttlichen im mystischen Erlebnis überhaupt leugnen. Hätten sich die Gegner bemüht, zu zeigen, daß die Realität des mystischen Erlebnisses gewahrt werden kann, auch ohne daß man sie mit der metaphysischen Lehre von der Unterscheidung zwischen Gottes Wesenheit und seinen Energien unterbaut, so wäre vielleicht eine sachliche Diskussion möglich gewesen. Statt dessen wirft Demetrios Kydones dem Palamas das aristophanische Schimpfwort μετεωροφέναξ an den Kopf.[59] Man soll sich nicht einbilden, besonderer mystischer Offenbarungen gewürdigt zu sein, sondern sich schlicht an das Glaubensbekenntnis halten, wenn man von Gott etwas aussagt, meint Akindynos. „Für Schweinehirten mag es gut sein, sich mit dem Glaubensbekenntnis zu begnügen", erwidert Palamas, „aber nicht für geistliche Männer."[60] „Er wollte Gottschauer genannt werden", sagt der Mönch Isaak Argyros von Palamas.[61]

Man darf nicht vergessen, daß die Hesychasten die geistigen Erben Symeons des neuen Theologen sind, der die Auffassung vertritt, der Besitz der Gnade und des Geistes m ü s s e sich in mystischen Visionen offenbaren.[62] Es ist in diesem Zu-

sammenhang wichtig, zu beobachten, welcher „Spiritualengeist" aus dem einleitenden Abschnitte des Tomus hagioriticus spricht: „So wie einst die Propheten in Israel die Wahrheiten, die wir heute als Dogmen bekennen, nur als Mysterien besaßen und in andeutenden, geheimnisvollen Worten vom Sohne und vom heiligen Geiste sprachen, und wie man sich wohl denken kann, daß jemand, der ihre Worte nicht mit der gebührenden Ehrfurcht aufnahm, ihnen im Namen der Lehre von dem e i n e n Gott entgegengetreten wäre, die damals allein schon offenbart war, so sind auch jetzt die Herrlichkeiten, die den Heiligen Gottes im Jenseits verheißen werden, für die Bekenner des Evangeliums noch Mysterien und nur denen offenbar, denen es gegeben ist, im Geiste zu schauen und dieses Schauen als ein Pfand der künftigen Herrlichkeit zu besitzen. Aber so wie das, was die Propheten lehrten, später offenbar wurde, und die Lehre von der hl. Dreifaltigkeit sich als vereinbar mit der Lehre von dem e i n e n Gott erwies, so werden auch, wenn der neue Aeon anbricht, diese Mysterien sich als mit unserem Glauben übereinstimmend erweisen. Doch die Propheten besaßen damals schon, was erst später auf der ganzen Erde verkündet wurde. Und so besitzen die, die die Welt verlassen haben und sich der Ruhe in Gott ergeben haben, schon jetzt das vom Geiste Verheißene in ihrer eigenen unmittelbaren Erfahrung."[62]

Hier sprechen Mystiker mit der vollen Kraft der Überzeugung das Prinzip aus, das im Verlauf der Geschichte der Mystik immer wieder geäußert worden ist: daß nämlich das mystische Erlebnis eine irdische Antizipation der ewigen Seligkeit ist. Wenn die „Dialektiker" demgegenüber geltend machten, daß es eine solche unmittelbare Erfahrung des Göttlichen, wie sie der Mystiker zu besitzen behauptet, einfach nicht geben könne, da die vernünftige philosophische Überlegung eine andere als die rationale, rückschließende, mittelbare Erkenntnis Gottes ausschließe, so war die notwendige Reaktion von seiten des Mystikers die, daß er die Berechtigung der Vernunftüberlegung im theologischen Bereich überhaupt ablehnte. Es kann zwischen dem Glauben, der wahren Frömmigkeit und der von den Vätern überkommenen Überlieferung und zwischen der „Dialektik" keine Gemeinschaft geben. Das war die Konsequenz, die die Palamiten und Hesychasten aus der Haltung der Antipalamiten zogen. Zwei philosophische Traditionen standen hier, i n n e r h a l b der byzantinischen Kultureinheit, einander gegenüber: die platonische, die immer einen sozusagen „fließenden Übergang" zwischen dem Göttlichen und dem Geschöpflichen gelehrt hatte (der Begriff der Energien als einer Sphäre des Göttlichen zwischen Gottes Substanz und der göttlichen Welt war ja nur eine neue Formel für diesen Übergang, die Einschaltung einer für platonisches Denken notwendigen Mittelsphäre. Eine gewisse Verwischung der Grenze zwischen Geschöpf und Schöpfer war ja im platonisch beeinflußten Denken immer eine latente Gefahr, und seit jeher hat auch platonisches Denken die Mystik als einen erfahrungsmäßigen Beweis für die Realität dieses Übergangs betrachtet) — und, auf der anderen Seite, die aristotelische, mit einer so dezidierten Betonung des ὅρος der einen und der

anderen Sphäre, daß jede Verständigung zwischen den beiden Standpunkten unmöglich wurde. Die wenigen Stimmen, die Sinn für b e i d e Anliegen hatten, wie z. B. die des Mönches Isaak Argyros,[61] der sowohl das Problem begriff, das im „Teilhaben" an Gott und in der Tatsache der mystischen Vision auf gegeben war, als auch die Berechtigung des rationalen Denkens anerkannte, verhallten ungehört.

Es war eine Tatsache von weittragender geistesgeschichtlicher Bedeutung, daß die Entscheidung schließlich zugunsten der Palamiten gefallen ist. Von da an ist — prinzipiell — die „Dialektik" aus dem theologischen Bereich verwiesen, das logische Raisonnement wird als Gottlosigkeit verdammt, die überlieferte Väterlehre und die traditionelle Mystik lehnen die Forderung ab, sich vor dem Denken wenigstens als nicht widervernünftig ausweisen zu sollen, die Möglichkeit einer Synthese zwischen religiösem Glauben und rationalem Denken, wie sie in der westlichen Scholastik realisiert war, wird prinzipiell negiert. Es ist aber wichtig, sich klarzumachen, daß bis dahin die Möglichkeit einer solchen Entwicklung auch im Osten noch bestanden hat. Wir sind zwar gewohnt, die östliche Entwicklung von vorneherein als eine platonisch bestimmte zu betrachten und den Aristotelismus für eine wesentlich westliche Erscheinung zu halten. Das ist unberechtigt. Um das zu sehen, muß man nur auf Erscheinungen hinweisen wie Scotus Erigena, und auf die Tatsache, daß der Augustinismus des 11. und 12. Jhs. sich ebenso zu der Auffassung bekennt, daß es von der ratio zum Glauben, vom Glauben zur mystischen Vision und von der mystischen Vision zur visio beatifica einen fließenden Übergang gibt,[66] wie der „platonische" Osten. „Aristotelisch" und „scholastisch" ist der Westen erst im Laufe des 12. Jhs. geworden und — wie wir oben schon erwähnt haben — in hartem Kampfe mit der traditionalistischen, mystisch-antidialektischen Richtung. Die Verhältnisse lagen also hier und dort nicht so wesentlich verschieden, wie es unserer rückblickenden Betrachtung erscheinen mag, die die Verschiedenheit der beiden Entwicklungen vielleicht zu sehr als etwas von vornherein Festgelegtes und Unabänderliches aufzufassen geneigt ist. Man wird einwenden: Die aristotelische Richtung hat sich — in diesem Sinn, als „dialektische" Durchdringung des Theologischen[67] — im Osten erst spät geltend gemacht und ist teilweise auf fremde, westliche Einflüsse zurückzuführen. Aber der Aristotelismus ist ebenso auch im Westen von Spanien her, aus der arabischen Kulturwelt, übernommen worden und wurde ursprünglich ebenso als ein Hereinholen des „Heidnischen" in das christliche Denken empfunden — ja, nicht nur ursprünglich, sondern selbst noch im 13. Jh. Johannes Pecham[68] lobt (in der zweiten Hälfte des 13. Jhs.!) die augustinisch gesinnten Franziskaner, aber von den aristotelisch gesinnten Dominikanern heißt es: Doctrina alterius ordinis, abiectis et ex parte vilipensis Sanctorum sententiis, philosophicis dogmatibus quasi totaliter innititur, ut p l e n a s i t y d o l i s (sic) d o m u s D e i. Schärfer könnte sich auch ein Athosmönch aus dem Kreise von Palamas und Philotheos nicht ausdrücken.

Es liegt also doch wohl daran, daß die beiden Richtungen im byzantinischen 14. Jh. zu einseitig, zu starr ihre Standpunkte vertraten, als daß es zu einer Synthese hätte kommen können wie in der westlichen Scholastik des 12. und 13. Jhs. Soll man den Palamiten die Schuld geben, die zu apodiktisch auf ihrer, vermeintlich traditionellen Lehre bestanden und einer Diskussion darüber sich entzogen, indem sie zu schnell die Unzuständigkeit der Ratio behaupteten, während sie doch auch selbst eine begriffliche Formel aufstellten — oder den Antipalamiten, die zu sehr auf die Schlüssigkeit ihrer logischen Konsequenzen pochten und zu wenig Verständnis für das theologische und mystische Anliegen bewiesen, das sich hinter den zu apodiktischen Aussagen des Palamismus verbarg? Prinzipiell war die Möglichkeit einer solchen Synthese im Byzanz des 14. Jhs. noch ebenso gegeben wie im westlichen 12. Jh.; das haben die vorgelegten Texte wohl gezeigt, die von dem Vorhandensein und der Bedeutung der „dialektischen Richtung" zeugen. Aber wer und was immer auch die Schuld daran tragen mag — es ist nicht zu dieser Synthese gekommen. Und das hat erst endgültig d i e Geisteshaltung ausgeprägt, die wir ex post als die charakteristisch ostchristlich-byzantinische bezeichnen. Verstärkt wurde sie noch dadurch, daß nicht lange nachher der Türkensturm die klassisch gebildete, philosophisch interessierte Schicht der Bevölkerung überhaupt wegfegte, vernichtete oder in den Westen zerstreute. Übrig blieben die Mönche, übrig blieb der Athos und das einfache Volk, die Kreise, die ohnehin der Rückhalt der antidialektischen Richtung gewesen waren. Nach Rußland — dem größten von Byzanz aus bekehrten Land, dem Erben der byzantinischen Reichs- und Kirchentradition — war die hellenische philosophische Bildung, wie sie im Byzanz des 14. und 15. Jhs. noch reichlich vertreten war, überhaupt nie gedrungen. So kam es, daß es zwar später, vom 17. Jh. an, eine „Überfremdung" der ostkirchlichen theologischen Tradition durch westlich-theologische Einflüsse geben konnte, daß es aber nicht mehr zu einer fruchtbaren Synthese kam, weil sich hier schon zwei Traditionen, die östliche und die westliche, gegenüberstanden, zwischen denen man wählen zu müssen glaubte, und nicht zwei Elemente innerhalb derselben Kultureinheit, die in eine gemeinsame Auseinandersetzung treten, eine geistige Verbindung eingehen konnten. Die letzte Möglichkeit dazu hat im 14. Jh. bestanden. Daß es nicht dazu kam, daß die Eigenart der ostchristlichen Geisteshaltung durch die Verwerfung der Dialektik, durch die scharfe Gegenüberstellung von Tradition und Glauben einerseits, Vernunft und Philosophie anderseits endgültig ausgeprägt wurde, ist eine Folge der Entscheidung, die im Streit um den Hesychasmus und die palamitische Lehre gefallen ist. Darin liegt die geistesgeschichtliche Bedeutung des Palamismus.

1 Über die *philosophische* Bedeutung des Palamismus, seine patristische Fundierung und seine Quellen in der antiken Philosophie gedenkt der Verfasser in anderem Rahmen ausführlich zu handeln. Es sei daher entschuldigt, wenn hier gelegentlich auf Fragen, die in diese Richtung weisen, nicht eingegangen wird, auch wo dies naheliegen würde.

2 Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*² 1058.

3 Ostrogorsky,, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1940, 369.

4 M. Jugie, *Le schisme byzantin, Aperçu historique et doctrinal*, Paris 1941. Zitiert bei Schultze.

5 *Scholastik* (Verlag Herder, Freiburg) XXVI (1951) 390—412.

6 *Geschöpf und Geschöpflichkeit* (russisch) in der Zeitschrift Pravoslavnaja Mysl, Paris 1928.

7 *Leben und Lehre des hl. Gregorios Palamas* (rumänisch), Hermannstadt 1938.

8 *Die Hesychasten auf dem Athos und ihre Gegner* (russisch), Belgrad 1931 (Schriften des Russ. Wissenschaftl. Instituts in Belgrad 5).

9 *Die asketische und theologische Lehre des hl. Gregorios Palamas* (russ.), Seminarium Kondakovianum VIII (Prag 1938) 99 ff. auch deutsch: Würzburg 1939 (Das östliche Christentum 8).

10 *Les éléments de la théologie de Grégorie Palamas*, Irénikon 20 (1947), 6 ff. und 164 ff.

11 *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris 1944 im Kapitel: *Energies incréées*. S. 65—86 des Buches.

12 Dieses Thema hat in eigenen Aufsätzen G. Florovskij behandelt, und zwar vor allem in *„Westliche Einflüsse in der russischen Theologie"* (Protokoll des I. orthodoxen theologischen Kongresses Athen 1936, erschienen 1939) und *„The Legacy and the Task of orthodox Theology"* (Anglican Theological Review XXXI, 1949, 65 ff.). Weitere Literatur in: B. Schultze, *Problemi di teologia presso gli Ortodossi*; *Orientalia Christiana periodica* VII (1941), 149 ff. Bemerkenswert ist auch A. Florovskij: *Le conflit des deux traditions — la latine et la byzantine — dans la vie intellectuelle de l'Europe orientale aux XVI et XVII siècles. Bulletin de l'association russe pour les recherches scientifiques à Prague*, Prag 1937, 171 ff.

13 Gregor von Nyssa in der Schrift über die Psalmen, Migne P. G. 44, 456 C.

14 Gregorios Palamas in der Schrift über die Hesychasten, Migne P. G. 150, 1108 A.

15 Weshalb auch die Philokalia mit ihrem vollen Titel Φιλοκαλία τῶν ἱερῶν νηπτικῶν heißt, was gleichbedeutend mit dem τῶν ἱερῶς ἡσυχαζόντων in der oben Anm. 13 zitierten Schrift des Palamas (Migne P. G. 150, 1101) ist. In der Μέθοδος τῆς ἱερᾶς προσοχῆς καὶ προσευχῆς, von der im folgenden gesprochen werden soll, heißt es: Ταύτην (sc. τὴν τῆς καρδίας φυλακὴν) μέν τινες τῶν πατέρων καρδιακὴν ἡσυχίαν προσηγόρευσαν, ἄλλοι δὲ προσοχήν, ἕτεροι φυλακὴν καρδίας, τινές δε νῆψιν καὶ ἀντίρρησιν, ἄλλοι λογισμῶν ἔρευναν καὶ νοὸς τήρησιν. I. Hausherr, *La méthode d'oraison hésychaste*, *Orientalia Christiana IX* (1927) 159, in englischer Übersetzung: *Writings from the Philokalia*, London 1951, S. 157.

16 Die sozusagen „authentische" Darlegung der Lehre über das Thaborlicht enthält der *Tomus hagioriticus*, von Philotheos Kokkinos, dem späteren Patriarchen, zusammengestellt. Migne P. G. 150, 1225—1236.

17 Hausherr, *La m thode* . . . (Anm. 14), 114.

18 In der Anm. [15] u. [17] zitierten Schrift, die auch den Text bietet.

19 Ebenda Seite 116 und 127.

20 Μέθοδος . . . Hausherr, 164.

21 Vgl. z. B. Palamas, *de hesychastis*, Migne P. G. 150, 1116 A/B.

22 Nur der *Tomus hagioriticus* hat sich noch mit diesem Argument auseinanderzusetzen. Migne P. G. 150, 1232 B, 1233 D.

23 Z. B. Migne P. G. 3, 816 C.

24 Z. B. Palamas *Capita physica* 85—88, Migne P. G. 150, 1181—1184.

25 Vgl. Migne P. G. 151, 725 D.

25 Siehe darüber Jugie in den Artikeln *„Palamas"* und *„la dispute palamite"* des *„Dictionnaire de Théologie Catholique"*.

27 Die konziliaren Entscheidungen des 14. Jhs. sind deshalb auch von Dositheos von Jerusalem in seinen Τόμος ἀγάπης aufgenommen worden, eine Sammlung von Glaubensbekenntnissen und symbolischen Schriften, die 1698 in Jassy in der Moldau herausgegeben wurde.

28 Zum Ganzen vgl. G. Mercati, *Notizie . . . ed altri appunti per la storia della Teologia e della Litteratura bizantina del s. XIV* (Studi e testi . . 56) *Città del Vaticano* 1930.
29 Migne P. G. 151, 1192 ff.
30 Migne P. G. 151, 888 C.
31 *Tomus synodicus* über Prochoros Kydones Migne P. G. 151, 713 B.
32 Philotheos gegen Gregoras Migne P. G. 151, 889 A.
33 Philotheos gegen Gregoras Migne P. G. 151, 1079 A.
34 Zitiert im *Tomus synodicus* Migne P. G. 151, 701 B.
35 Mercati a. a. O. S. 436/37.
36 Migne P. G. 151, 701 B—D.
37 *Tomus synodicus* Migne P. G. 151, 699 C.
38 Migne P. G. 154, 869 C.
39 Nikephoros Gregoras im *Corpus scriptorum historiae byzantinae* (ed. Bonn.) II 1080, 6. Buch 23, cap. 1.
40 Philotheos gegen Gregoras Migne P. G. 151, 827/828.
41 Migne P. G. 151, 885 D.
42 Gregoras, *Byzantinische Geschichte*, Buch 23, cap. 16 und 22.
43 Gregoras, *Byzantinische Geschichte*, Buch 30, cap. 112/113 und Buch 32 cap. 37.
44 Migne P. G. 151, 696 C und 151, 713 C.
45 Gregor von Nazianz or. 23. cap. 12. Migne P. G. 35, 1164 C, vgl. oben Anm. 32.
46 Gregoras, *Byzantinische Geschichte*. Buch 23 cap. 1.
47 Ebenda 23, 2.
48 Ebenda 32, 33.
49 Ebenda 30, 81—82.
50 Migne P. G. 151, 1040 D.
51 Nikephoros Gregoras, *Byz. Gesch.* Buch 19 cap. 4, Prochoros Kydones Migne P. G. 151, 700 C.
52 Gregoras, *Byzantinische Geschichte* Buch 33 cap. 58, vgl. auch 33, cap. 12.
53 Ebenda cap. 59.
54 Ebenda Buch 34 cap. 8.
55 Ebenda Buch 33 cap. 45.
56 Ebenda 33, 45.
57 *Tomus synodicus* Migne P. G. 151, 684 B.
58 Wolken 333.
59 Jugie in Dictionnaire de Theologie Catholique XI, Spalte 1742.
60 Jugie in Dict. de Théol. Cath. XI. Sp. 1759.
61 Mercati a. a. O. (siehe Anm. 27).
62 Hausherr, *La méthode d'oraison hesychaste*, Orientalia Christiana IX (1927) 123.
63 *Tomus hagioriticus* 150, 1225 D/ 1228 C Seite 280 gekürzt übersetzt.
64 Zu diesem „fließenden Übergange" gehört auch die Vorstellung einer Sphäre des Göttlichen zwischen Gottes Wesenheit und der eigentlich geschöpflichen Welt, der Begriff einer „mitteilbaren" Gottheit (μεθεκτή) unter der „unmitteilbaren", wie er im ganzen Neuplatonismus und in den areopagitischen Schriften sich geltend macht, und auch in den „göttlichen Energien" des Palamismus als das eigentliche treibende Motiv gegenwärtig ist.
65 Über ihn gedenkt der Verf. in anderem Zusammenhange ausführlicher zu handeln.
66 Vgl. dazu den Aufsatz des Verfassers: *Apex mentis*. Zeitschrift für katholische Theologie (Innsbruck) 72 (1950), 129 ff.
67 Sie hat ja in dieser Hinsicht — wenn auch nicht mit dem syllogistisch-systematischen Anspruch — einen bedeutenden Vorläufer in Johannes Damaszenus.
68 Denifle-Chatelain, Chartularium Univ. Paris. I 627.

OTTO FRIEDRICH WINTER / WIEN

KLIENTELKÖNIGE IM RÖMISCHEN UND BYZANTINISCHEN REICH[1]

Das Römische Reich war in der Zeit seiner Entwicklung durchaus nicht ein einheitlicher Staatskörper in modernem Sinn; die Stadt Rom mit ihrer Stadtstaatverfassung war die eigentliche Trägerin des römischen Staatsgedankens, ihre Bürger und seit der spätrepublikanischen Zeit die ganz Italiens die einzigen vollberechtigten Staatsbürger. Als Rom aber nach der Besitzergreifung der mittel- und süditalischen Gebiete — die man in der Form der Bundesgenossenschaft angegliedert hatte — in dem gewaltigen Kampfe mit Karthago als Mittelmeermacht auf den Plan trat, war mit der Erwerbung außeritalischer Gebiete die Notwendigkeit gegeben, ein neues Untertänigkeitsverhältnis zu schaffen; Sizilien wurde die erste Provinz. Dazu traten im weiteren Laufe des Kampfes Sardinien, Spanien, Gallia cisalpina und Africa. Die Provinzen verwalteten römische Magistrate nach Ablauf ihres Amtsjahres, im besonderen Prokonsuln und Proprätoren, in jährlichem Wechsel. Die Aufgabe dieser Beamten war es wesentlich, die wirtschaftlichen und militärischen Kräfte der Provinzen in den Dienst Roms zu stellen, während man auf anderen Gebieten, z. B. in Kunst, Wissenschaft, Religion, außerordentlich freizügig eine eigenständige Entwicklung bestehen ließ, ja darüber hinaus die oft überlegenen Leistungen der Unterworfenen bereitwilligst nach Rom importierte.

Als aber Rom beim Übergreifen auf die Sphäre des Ostmittelmeerraumes mit den kleinen und kleinsten Königreichen, Fürstentümern und Stadtstaaten, Zerfallsprodukten des Alexandrinischen Reiches, zusammenstieß, kam neben und mit der Errichtung neuer Provinzen eine neue Methode zur Anwendung, nämlich die, daß man im Rahmen der Abhängigkeit von Rom auch die bisherigen politischen Verhältnisse oft bestehen ließ;[2] es war dabei unwesentlich, ob die betreffende Macht durch Waffengewalt bezwungen war oder nur aus Furcht oder Hilfebedürfnis eine enge Bindung zu Rom suchte. Die legitimen Herrscherhäuser blieben als Bundesgenossen in einer eingeschränkten Machtposition bestehen, bis beim Aussterben einer Dynastie oder inneren Gegensätzen Rom als Erbe, bzw. Mittler auf den Plan trat und das Land sachte in den Status einer Provinz hinübergleiten ließ, ein Tausch, der von den Untertanen bei der drückenden Herrschaft orientalischer Despoten oft begrüßt wurde.[3]

So bestanden neben der Provinzialeinteilung besonders in der späteren Republik und in den ersten Jahrhunderten des Prinzipats eine große Zahl dieser von Rom abhängigen Königreiche, über die der römische Staat auf Grund seiner militärisch-politischen Überlegenheit die Oberhoheit besaß, ein durch Macht erworbener Anspruch, der durch häufige Übung zum Recht werden konnte.[4] Waren in älterer Zeit die „socii et amici populi Romani“ [5] als gleichberechtigte[6] Bündnispartner betrachtet worden, ergab sich aus der unbedingten militärischen Führerschaft Roms bei gemeinsamen Aktionen bald ein Abhängigkeitsverhältnis und diesem entspringt das vom Senat geübte Recht der Königseinsetzung, das wir im Verlauf der römischen Geschichte oft beobachten können; der dafür gebrauchte Ausdruck ist „reges appellare“,[7] der am Abschluß der Entwicklung der einzige Gradmesser für die Rechtmäßigkeit eines Königs wurde.[8] Der römische Weltstaat ist es also, der Königsthrone in der antiken Welt verteilt und ohne dessen Zustimmung es keine Könige in ihr gibt.

Die durch den Senat ausgesprochene appellatio regis, die auch schriftlich erfolgen konnte,[9] war der entscheidende Rechtsakt.[10] Häufig begegnet uns außerdem die Verleihung von Geschenken an den neuernannten König. Dionys von Halikarnass[11] berichtet, der Senat hätte schon dem König Porsenna Geschenke gesendet. Livius erwähnt verschiedene derartige Vorfälle,[12] bei Diodor finden wir die Beschenkung des Eumenes von Pergamon[13] und des Königs Ariarathes.[14] Cicero[15] berichtet die Verleihung einer toga praetexta an Antiochus Commagenus. Allgemein bekannt ist die Stelle bei Caesar:[16] Caesar sua senatusque in eum (Ariovistum) beneficia commemoravit, quod rex appellatus esset a senatu, quod amicus, quod munera amplissima missa.

Wenn wir die Art dieser Geschenke genauer betrachten, finden wir eine Wiederholung immer derselben Dinge: Es ist die toga praetexta oder purpurea, dazu die tunica palmata, die sella curulis, der scipio eburneus, die corona aurea[17] und kostbare Gefäße oder Waffen. Die Abzeichen des antiken Königstums waren das Purpurgewand, der Thron, das Szepter und die Krone. Wenn wir damit die Geschenke vergleichen, fällt sofort die Übereinstimmung auf. Der Senat verlieh also königliche Ornate, aber durchaus nicht in jedem Fall einer Königsernennung und auch nur als persönliche Auszeichnung des Betreffenden. Die von Rom verliehene Königswürde war nicht erblich, sie mußte immer neu angesucht werden.[18] Ihre Verleihung wurde von den Römern ausdrücklich als besondere Ehrung bezeichnet,[19] die Verleihung der Insignien aber war in älterer Zeit das Höchste, was Rom als Belohnung zu vergeben hatte.[20] Später verlor allerdings die Insignienverleihung ihren einmaligen Charakter, sie wurde eine häufige Begleiterscheinung von Königsernennungen, war aber nie unbedingt erforderlich.[21] War ein König durch Rom unterworfen worden, war die Verleihung seines Herrschaftssymbols aus Rom der sinnfällige Ausdruck der römischen Oberhoheit. Noch ein anderer Umstand muß hier Erwähnung finden: Abgesehen von der Krone[22] und dem ganz-

purpurnen Gewand sind die verliehenen Gegenstände Abzeichen einzelner römischer Magistrate,[23] besonders des Konsuls. Damit konnte gesagt werden, daß der König gewissermaßen „pro consule“ die Herrschaft über sein Gebiet ausübte, also fast ebenso wie der römische Statthalter einer benachbarten Provinz. Zu Titelverleihungen römischer Ämter ist es in früherer Zeit jedoch niemals gekommen, nur besaßen ab und zu verbündete Könige das römische Bürgerrecht infolge ihrer Adoption durch einen römischen Adeligen; dieser Umstand hatte aber auf ihre Stellung keinen Einfluß.[24] Eine Krönungshandlung läßt sich aus den älteren Zeiten der Republik nirgends belegen. Bohn[25] führt als Grund an, daß man sich scheute, in die Hand eines Mannes die Macht zu legen, einem König die Krone aufzusetzen.

Mit dem zunehmenden Verfall der altrömischen Gesinnung und der steigenden Korruption trat auch hier ein Wandel ein. Sallust[26] und Cicero[27] klagen über die Häufigkeit der Königserhebungen und die Willkürlichkeit, mit der dabei verfahren wurde, besonders aber über die Käuflichkeit der Königswürde beim Senat. In der Epoche der Bürgerkriege der ausgehenden Republik wurde das Recht der Königsernennung durch den Senat oft von den einzelnen Machthabern umgangen. Das wird von Pompeius[28] berichtet, ganz besonders aber von Caesar. In seinem Konsulat im Jahre 59 ließ er die Sitte, Geschenke an Könige zu vergeben, wieder aufleben, Ariovist und Antiochus Commagenus wurden durch solche ausgezeichnet; Ptolemaeus Auletes und vielen anderen Königen gelang es, in ein Föderatenverhältnis zu Rom zu kommen.[29] Auch sonst sind uns Königserhebungen durch ihn überliefert, zum Beispiel sagt Cicero[30] von Caesar: ut eum (Deiotarum) amplissimo regis honore et nomine effeceris, und Aulus Hirtius berichtet in seinem bellum Alexandrinum (c. 33): Caesar Aegypto atque Alexandria potitus reges instituit. Caesar handhabte also die Einsetzung von Königen ganz aus eigener Machtvollkommenheit, aber fußend auf den althergebrachten Rechten des römischen Staates, die bislang der Senat geübt hatte.

In denselben Bahnen ging die Entwicklung unter Augustus weiter.[31] Der Princeps, der in seiner Hand die Machtmittel des Staates vereinigte, wenn auch rein formal die Verfassung bestehen blieb, nahm auch das Recht, Könige einzusetzen, für sich in Anspruch. Herodes legte das Diadem, das ihm Antonius verliehen hatte, ab, bevor er in Rhodus mit Augustus zusammentraf; dieser setzte es ihm wieder auf und bestätigte ihn damit in seiner Herrschaft;[32] auch Polemo von Pontus und ein thrakischer Fürst haben den Königstitel von Augustus erhalten. Von den Nachfolgern des Augustus aus dem julisch-klaudischen Hause sind mehrere derartige Fälle durch die Autoren bekannt geworden, so die Krönung des armenischen Königs Zeno durch Germanicus,[33] des Rhoemetalca, Königs von Thrazien, zugleich mit anderen Königen durch C. Caligula[34] oder des Tiridates von Armenien durch Nero.[35] Die beiden letzteren legten besonders auf eine prunkvolle Krönungszeremonie größten Wert. Tiridates zum Beispiel mußte, als er

von Neros Feldherrn Corbulo besiegt worden war, in dessen Lager vor dem Bilde Neros sein Diadem ablegen. Er reiste nach Rom, um es sich wieder zu erwerben. Dort, erzählt Tacitus, „Nero curuli residens apud rostra triumphantis habitu inter signa militaria atque vexilla precanti tiara deducta diadema imposuit". Die überragende Stellung des Kaisers gegenüber den Klientelfürsten kann hier schon als voll ausgebildet betrachtet werden. Eine solche untergeordnete Stellung der Fürsten gegenüber den Imperatoren bestand jedoch nach Sueton schon unter Augustus.[36] „Reges amici atque socii saepe regnis relictis non Romae modo, sed provincias peragranti quotidiana officia togati ac sine regio insigni more clientium praestiterunt." Es vertrug sich also mit der Würde des römischen Herrschers nicht, daß andere Herrscher vor ihm erschienen, die Fürsten kamen in der weißen Toga, wie es von den Klienten vor ihrem Patronus bekannt ist. Es fand also dieses privatrechtliche Verhältnis, das sehr geeignet war, ihre gegenseitige Stellung auszudrücken, auf den Verkehr des Imperators mit den „verbündeten" Fürsten Anwendung. Die römischen Rechte gegenüber ihren Bundesgenossen waren jedoch noch viel größere; abgesehen von der unbedingten militärischen und wirtschaftlichen Hilfe für Rom und dem Verbot, Bündnisse mit einem anderen Partner abzuschließen, übten die Römer in der Zeit der Republik ein Oberaufsichtsrecht über die Königreiche. Dazu wurden Gesandtschaften designiert oder es wurden die Statthalter der Nachbarprovinzen damit beauftragt.[37]

Schon in republikanischer Zeit haben Könige die Römer testamentarisch zu Erben eingesetzt, später verfiel beim Tode eines Königs jedes Reich dem Princeps, in dessen Hand es stand, es an seinen Nachfolger zu verleihen oder zu einer Provinz zu machen.[38] So waren die meisten Klientelfürstentümer auch zeitweise Provinzen, mit Ausnahme des bosporanischen Reiches, dessen Entwicklung bis Konstantin kontinuierlich verlief. Der Kaiser hatte auch das Recht, über Verfehlungen der Könige zu Gericht zu sitzen.[39] Auf die Rechte und Pflichten der Könige weiter im einzelnen einzugehen, würde zu weit führen, es genügt, festzustellen: „ius et dominium penes populum Romanum, regum procuratio tantum fuit".[40] In der Kaiserzeit bedeutet das soviel, daß sie vollkommen in Abhängigkeit von den Imperatoren waren, die auch für sie die „auctores omnis iuris" darstellten. Während also in republikanischer Zeit die Verleihung der Königswürde durch den Senat eine Bestätigung und Befestigung der Herrschaft in gewissen Grenzen mit sich brachte,[41] sind die Könige der Kaiserzeit in einem hohen Grade ihrer Rechte zugunsten der Imperatoren entbunden.

Die Übung des Rechtes der Königseinsetzung durch die Imperatoren unterlag während der Kaiserzeit einer Wandlung, die bedingt war durch die innere Umgestaltung des römischen Reiches selbst. Rom hatte aus seiner inneren Berufung kraft seiner militärischen Tüchtigkeit ein Gebiet erobert, das den Großteil der antiken Kulturwelt umfaßte. Aus der geistigen und kulturellen Auseinandersetzung mit den zahlreichen Nationen, denen die sinkende Kraft des Römertums gegenüberstand, wuchs das römische Weltreich der Antike und an seiner Spitze das Kaisertum. Nach den erbitterten Kämpfen des 1. Jhs. überließ der römische Adel fast ohne Widerstand die Leitung des Staates Octavianus, der ihn in kluger Achtung der Tradition nahezu unmerklich seiner Führung unterwarf. Sein Princeps-Titel beruhte auf dem schon der stoischen Philosophie geläufigen Gedanken, der uns auch bei Cicero begegnet, daß der Beste, Tüchtigste an der Spitze des Staates stehen müsse, ein an sich unrömischer Gedanke, der aber an verschiedene Begriffe alten römischen Staatsdenkens anschließen konnte, wie zum Beispiel die von Augustus in den Vordergrund gestellte „auctoritas". War so der Sieg der Einzelherrschaft in Rom selbst ein Beweis für das Eindringen hellenistischer Elemente in das Denken der Zentrale, war die Stellung des Kaisertums in den Provinzen von vorneherein eine durchaus andere. Besonders im Osten verbanden sich mit der Person des Alleinherrschers die früher den einzelnen Königen beigelegten Retter- und Befreiertitel und fanden in der Verehrung des Kaisers als des Gottgesandten, als Sohn Gottes oder als Gott direkt ihren Ausdruck.[42]

Die römische Einstellung zu religiösen Kulten war immer ähnlich tolerant wie in allen übrigen Bereichen gewesen. Neben die alten lateinischen Bauerngötter traten schon früh die hellenischen Gottheiten und je weiter nach Osten sich das römische Gebiet ausdehnte, desto mehr Götter hielten auf dem Kapitol ihren Einzug. Kein Kult wurde in so enge Beziehung gesetzt mit dem Reichsgedanken wie der des Helios oder des persischen Mithras, des Sol invictus als Symbol des weltumspannenden Reiches, in dem die Sonne nicht unterging, und seines Beherrschers und Beschützers, des Kaisers.[43] Der Kaiserkult gewann, von Osten ausgehend, auch in der Hauptstadt immer mehr Raum, er wurde zu einem festen inneren Band, das alle Untertanen umschloß. Der Gedanke der pax Romana, als deren Propagator der Kaiser erschien, mußte ihn als Träger der Weltordnung und Beauftragten Gottes weit über die Menschen emporheben, ihn schließlich selbst unter die Götter versetzen. Diese Verehrung ging soweit, als der römische Einfluß reichte.[44] Die Kaiserverehrung war also in gewissem Sinn eine Weltreligion, deren Bekenntnis zur selbstverständlichen Untertanenpflicht gehörte, und deren Ablehnung als Auflehnung gegen die Staatsordnung, als Rebellentum betrachtet wurde.[45]

Ein weiterer Begriff, der mit dem Römerreich eine Verbindung einging, war der der Oikumene,[46] einer kosmopolitischen, einheitlichen Gestaltung der Kulturwelt, einer Vorstellung, die sich von dem Umfang der gesamten Welt auf die alten und besonders auf das alexandrinische Weltreich eingeengt hatte; diese Oikomene schien sich nun verwirklichen zu lassen in dem vom römischen Machtwillen und Weltherrschaftsdrang geschaffenen Länderkomplex, dem orbis Romanus.[47] Je mehr der spezifisch römische Charakter des Reiches im Schwinden begriffen war, desto tiefer drangen diese Ideen auch in der Hauptstadt ein und fanden schließlich ihren Ausdruck in der politischen Gleichstellung der Bevölkerung der kulturell und wirtschaftlich in Hochblüte stehenden Provinzen mit

der Italiens und Roms in der Constitutio Antoniniana. Rom war nicht mehr die Herrin der Welt, es war aber neu die Hauptstadt des Kaisers, des Weltbeherrschers. So fand der Begriff der Oikumene am Abschluß der Entwicklung seine Spitze und Verkörperung in dem Gott-Kaiser, in ihm, der die Macht besaß und von dem alles Recht ausging. Er übte diese Macht im Sinne der alten pax Romana, dem römischen Anspruch auf Weltordnung und Weltgesetzgebung. Romidee und Kaiseridee gelangten in dieser universalen Welt zu ihrer Sinngebung und Vereinigung.[48]

Das Bild des römischen Princeps, des Pontifex Maximus und Pater Patriae verblaßte mehr und mehr und der Imperator erfüllte sich mit dem neuen Inhalt hellenistischen Königtums,[49] während die altrömischen Magistrats- und Senatorenwürden dem Charakter reiner Titel zustrebten. Auch im Ornat kam die singuläre Stellung der Kaiser bald zum Ausdruck, Konstantin endlich trug als erster die weiße Königsbinde. Es war klar, daß er als einziger sie trug und daß außer ihm jeder andere darauf verzichten mußte.

Dieser allmählichen Umgestaltung des Kaisertums entsprach die Umwandlung des Staates zur zentralistischen, einheitlichen Organisation. Die Zweiteilung in kaiserliche und senatorische Provinzen änderte sich immer mehr zugunsten der Imperatoren; auch die im Reichsgebiet verstreuten Klientelstaaten verschwanden im Laufe des 1. Jhs. fast völlig: sie wurden zu Provinzen gemacht. Dies ist der Ausdruck der Einheit der Oikumene, aber auch der sich ständig steigernden Erhöhung des Kaisers über den Königen, die so überragend wurde, daß sie die Königswürde gleichsam in sich aufsog. Denn dadurch, daß Augustus und seine Nachfolger als Alleinherrscher es ablehnten, sich mit der Königswürde zu schmücken, hatten sie den Imperator Augustus hoch über alle Könige gestellt.[50] Dadurch aber, daß sie im Zuge der einheitlichen Verwaltung des Reiches die Königsrechte in seinem Rahmen an sich nahmen, war der Existenz von Klientelstaaten in diesem Raume der Boden entzogen. Das Aussterben des numidisch-mauretanischen,[51] des thrakischen[52] und der kleinasiatischen Fürstenhäuser,[53] die Armenierkriege Corbulos[54] und Traians Partherkrieg,[55] die Niederwerfung des palästinensischen Aufstandes durch Titus[56] sind die Marksteine der Gründung von neuen Provinzen. Trotzdem blieb das Recht, Könige einzusetzen, auch bei den Kaisern des 2. Jhs. durchaus in Übung, nur war seine Anwendbarkeit im Sinne der besprochenen Entwicklungen beschränkt. Unter Vespasian, Domitian und Traian sind abhängige Könige bekannt. Traian setzte in Armenien und sogar über die Parther einen König ein, die bisher die einzigen gewesen waren, die ihren Königstitel nicht aus Rom bezogen und deren Herrscher sich sogar „reges regum" nannten.[57] Eine wertvolle Quelle stellen Münzen des Antoninus Pius, Lucius Verus und anderer Kaiser dar, auf denen eine Krönungszeremonie abgebildet ist mit der Umschrift: Rex Armeniis (Quadis) datus.[58]

Es blieben nur die Außenposten des Römerreiches als Klientelfürstentümer bestehen, so das arabische Nabataeerreich, das Traian nur vorübergehend in eine Provinz verwandelte,[59] das eigentliche armenische Königreich, dessen Einziehung

die römerfeindliche Stimmung und die Parther nie zuließen,[60] die kleinen Kaukasusfürstentümer Lazien und Iberien, das entlegene Reich des Bosporus am Don, die ephemere Episode des dakischen Klientelstaates des Decebalus,[61] den ein neuer Aufstand zur Provinz machte, und die im Norden der Donau vorgelagerten Klientelstaaten der Quaden und Markomannen, auf deren Erweiterung und Eingliederung Commodus nach seines Vaters teuer erkauften Siegen leichtsinnig verzichtete,[62] der Juthungen und anderer germanischer Stämme.

Das Recht der Königseinsetzung wurde also im 2. und den folgenden Jahrhunderten nicht mehr innerhalb der eigentlichen Grenzen des römischen Reiches ausgeübt, sondern nur noch in einer Zwischenzone zwischen dem Reich und den barbarischen Ländern, wo man nicht mehr den Willen oder die Macht besaß, eine unmittelbare Herrschaft aufzurichten.

Je mehr sich jedoch innerhalb der Grenzen die griechisch-römische Kulturwelt vereinheitlichte, je fremdere, unzivilisiertere Barbarenvölker die lästigen Nachbarn des Reiches wurden, eine umso tiefere und trennendere Kluft stellte die Reichsgrenze dar. Das seit der Mitte des 3. Jhs. in Übung gekommene Ansiedeln barbarischer Stämme in den Grenzprovinzen zur Reichsverteidigung, das von dem Bedarf an waffenfähigen Männern aus gesehen notwendig war, war nicht mehr gleichbedeutend mit ihrer Zivilisierung; dazu reichte die Kraft der antiken Kulturidee nicht mehr aus. Und trotzdem galten diese Völkerschaften in immer höherem Ausmaße als Verteidiger des Reiches, wenn ihnen eine politische Stellung auch erst spät und unter dem Druck ihrer militärischen Überlegenheit zugestanden wurde. Es wirkten also von innen und außen Elemente zusammen, um die Existenz von Klientelstaaten unmöglich zu machen. Der Gedanke blieb, seine Anwendungsmöglichkeit jedoch hatte er in den meisten Fällen verloren.

Am Ende des 3. Jhs. setzten sich zwei schon lange im Hintergrund wirkende Bewegungen durch und fanden ihren Ausdruck in einer Veränderung der inneren Struktur des Staates: Das Christentum und die Verlagerung auch des politischen Schwergewichtes nach dem Osten.

Für das junge Christentum war der Raum seines Entstehens und seiner Entwicklung das römische Reich, seine auf Welterfüllung gerichtete Mission sah in diesem Reich wie die übrige Antike die Welt.[63]

Allerdings schloß die seinem Sinn entsprechende Unduldsamkeit gegenüber anderen Kulten eine Einfügung in den Staatskörper wie bei anderen Religionen aus. Die Verbindung der Reichsidee mit dem besonders im Osten stark aufstrebenden Christentum war die kühne Tat Konstantins, die für das Christentum eine neue Epoche bedeutete, an den Jahrhunderte alten Grundlagen der Staatsreligion jedoch wenig ändern mußte. Der Kaiser ist nicht mehr selbst Gott,[64] er ist der Stellvertreter des Weltherrschers Christus auf Erden.[65]

Konstantin ist aber auch der Begründer der neuen Hauptstadt, der „Νέα Ῥώμη", deren Charakter von Anfang an ein christlicher war, der Erbin und Vollenderin

des alten Rom, in deren Herrschern diese Verbindung ein Jahrtausend lang geschichtliche Wirklichkeit blieb. Die Entwicklung fand durch Theodosius den Abschluß, der für das Christentum mit seinen Ansprüchen der einzig denkbare war: Das Christentum wurde Staatsreligion, Reichsangehörigkeit und Christenglaube wurden eins.[66] Die Weltherrschaftsidee Roms, der Weltordnungsgedanke des Kaisertums und der Welterlösungsanspruch des Christentums, diese Dreiheit ist Anspruch und Verpflichtung jeder oströmisch-byzantinischen Universalpolitik für alle kommenden Jahrhunderte.

Hinsichtlich der Möglichkeit, Klientelkönige einzusetzen, galten die schon geschilderten Einschränkungen auch für die oströmischen Kaiser unverändert fort. Die neue politische Situation, die durch das Entstehen von „Germanenstaaten" auf Reichsgebiet im 4. und 5. Jh. gekennzeichnet war, würde eigentlich ein Wiederaufleben des alten Rechtes der Königseinsetzung den Führern dieser Stämme gegenüber als eines zur staatsrechtlichen Verankerung der neuen Machtverhältnisse geeigneten Mittels erwarten lassen; es ist bezeichnend für die aus der oben skizzierten Entwicklung resultierende, gegenüber den Gegebenheiten zur Zeit der Republik und der Anfänge des Kaisertums völlig andere Lage, daß es dazu niemals gekommen ist. Es wurden vielmehr bisher nicht geübte Formen angewendet, um die Fiktion des rechtlichen Weiterbestehens des Römischen Reiches in seinem vollen Umfang trotz der germanischen Okkupation aufrecht zu erhalten, nämlich die Ausbildung eines Systems von abgestuften Titelverleihungen. Auf sie kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden.[67]

Als Beweis dafür, daß es sich um ein bewußtes Vermeiden der Anwendung der Königseinsetzung gegenüber den Germanenfürsten handelte, und daß nicht etwa diese selbst in Vergessenheit geraten war, mögen neben den unten behandelten Verhältnissen in den östlichen und südlichen Grenzgebieten zwei Fälle angeführt werden, in denen auch bei Germanenfürsten die alten Formen modifiziert verwendet wurden.

Der Ostgotenfürst Theoderich, der im Auftrage des Kaisers Zeno zur Beseitigung der Herrschaft Odoakers über Italien auszog, wandte sich nach den ersten Erfolgen an den Kaiser, „ab eodem sperans vestem se induere regiam".[68] Der Kaiser ging darauf nicht ein, worauf sich Theoderich durch einen Wahlakt seines Volkes zum König erheben ließ. Im Jahre 497 schloß er mit Anastasius einen Vertrag über die Übernahme des Königtums, auf Grund dessen der Kaiser ihm königliche Gewänder („sacra vestis"), keine kaiserlichen, übersandte.[69] Diese Tatsache als Investitur zu erklären, entspräche höchstens der germanischen Rechtsauffassung, es handelte sich hier vielmehr um eine besondere Auszeichnung, die allerdings die unabhängigere Stellung Theoderichs anerkannte; für unser Thema ist wichtig, daß die äußere Form der der Bestätigung oder Ernennung eines Klientelkönigs entspricht. Zwei Umstände verdienen hier besonders beleuchtet zu werden: Theoderich wandte sich an den oströmischen Kaiser, der also seiner Überzeugung nach der Mann war, eine königliche Stellung innerhalb des Reiches zu legitimieren, was ganz in den Rahmen unserer bisherigen Ergebnisse paßt. Andererseits konnte aber die Übersendung der Gewänder durch den Kaiser ebenso nach unseren Erfahrungen unmöglich eine Bestätigung eines unabhängigen ostgotischen Königtums in Italien sein, sondern nur eine neue Bekräftigung der Abhängigkeit vom Kaisertum.

Über den Vertrag, den Kaiser Anastasius im Jahre 508 mit dem Frankenkönig Chlodwig schloß. wurden von zahlreichen Gelehrten oft einander widerlegende Ansichten[70] geäußert, von Ostrom und seiner Politik her gesehen fügt er sich harmonisch in das Zeitgeschehen ein. Anastasius verlieh dem König Chlodwig den Titel eines Exconsuls mit allen Rechten und Insignien — ganz entsprechend der Auffassung, daß man die Germanenkönige nicht als solche anerkannte —, und außerdem, wie zuletzt Enßlin[71] richtig festgestellt hat, noch Purpurchlamys, Tunika und Diadem, was seiner Königsstellung entsprach.[72] Wir haben hier einen ähnlichen Fall vor uns wie bei Theoderich. Aus der traditionellen Politik war eine Anerkennung des Königtums Chlodwigs nicht möglich, derer dieses von sich aus gesehen kaum bedurfte; es handelte sich also nicht um die Bereinigung von prinzipiellen Fragen, die wohl zu keinem Resultat gekommen wäre, sondern um eine Annäherung aus realpolitischen Gründen. Die Nebenumstände sind für uns wertvoll: Chlodwig wurde nicht als König und ganz besonders nicht als souveräner König anerkannt, wenn man ihm das Purpurgewand und Diadem übersandte, denn bei den Klientelfürsten war das zwar eine immer selbstverständlichere Beigabe geworden, das Entscheidende blieb aber die Ernennung, die hier nicht erfolgte; vielmehr war die Annahme dieses Geschenkes in der Auffassung Ostroms die — natürlich nicht realisierbare — Anerkennung seiner Oberhoheit, ohne daß man dafür sich zu einer weiteren Gegenleistung verstehen mußte.[73]

Diese beiden Vorkommnisse, die an die völlig unverbindliche Übersendung von königlichen Ornaten durch den Senat am Beginn der hier geschilderten Entwicklung erinnern, während die rechtlich maßgebende „appellatio regis" unterblieb, konnten nur bei den germanischen Partnern infolge der Symbolbezogenheit germanischen Rechtsdenkens die irrige Deutung einer rechtsgültigen Königseinsetzung finden; immerhin ist in ihnen ein Zugeständnis enthalten, zu dem sich die Kaiser Ostroms nur in der sich ihnen schon mehr und mehr entfremdenden westlichen Reichshälfte herbeiließen, während sie sich in ihrem engeren Herrschaftsbereich dazu niemals verstanden hätten.

In eindrucksvoller Weise läßt sich das Weiterbestehen alter Klientelstaatenformen in den asiatischen und auch afrikanischen Grenzgebieten des byzantinischen Reiches belegen, denen sich die Darstellung nun zuwendet.

Im Osten war seit dem 2. Jh. eine neue Lage geschaffen worden. Die nationalpersischen Sassaniden,[74] die das Arsakidenreich ablösten, knüpften an die Tradition

des altpersischen Weltreiches an und erhoben dementsprechend die Forderung nach der Abtretung des ganzen römischen Asien an das Neupersische Reich. Auch ideell stellten sie sich ebenbürtig neben die Römer; Römer- und Perserreich waren nach persischer Auffassung die beiden Augen der Welt. Ihre militärische Kraft reichte zwar nicht aus, diese Bestrebungen zu verwirklichen, aber bis ins 7. Jh. war Vorderasien der Schauplatz von unaufhörlichen Kämpfen; Chosrau II. kam in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts dem erstrebten Ideal sehr nahe, die gewaltigen Kämpfe des Kaisers Herakleios und kurz darauf die arabische Invasion machten es für immer unerfüllbar.

Fast jeder Kaiser hatte an der Ostgrenze zu ringen, mancher setzte sich siegreich durch und brachte die kleinen Mächte, die dort zwischen den Großstaaten ihre Existenz behaupteten, wieder in das Klientelverhältnis. Es würde zu weit führen, im einzelnen dieses Hin- und Herschwanken zu verfolgen, neben dem großen Armenien sind es die Kaukasusfürstentümer Lazien, Iberien, Albanien und andere oder Edessa in Mesopatamien, in denen zahlreiche Königserhebungen durchgeführt wurden. Als Beispiel sei hier die Erhebung des Lazenkönigs Tzath[75] durch Kaiser Justinus I. im Jahre 522 angeführt.[76] Tzath fand sich in Konstantinopel ein und bat um die Anerkennung seines Königtums;[77] er ließ sich taufen und wurde mit einer Römerin aus vornehmem Hause vermählt. Als Ornat verlieh ihm Justinus I. eine weißseidene Chlamys mit einem goldenen Besatzstück mit dem Bilde des Kaisers, eine ebensolche Tunika und ein Diadem. Eine jahrhundertelange Entwicklung konnte die wesentlichen Einzelheiten der Entwicklung nicht beeinflussen. Neu ist hier die vorhergehende Taufe, die aber bei den neuen geistigen Grundlagen des Reiches gar nicht fehlen durfte, und die Heirat mit einer vornehmen Römerin, d. h. Byzantinerin, das erste Beispiel einer Heiratspolitik, wenn man so sagen kann, in diesem Zusammenhang, das in der späteren Entwicklung oft und oft Schule gemacht hat.

Auch in dem arabischen Nabatäerreich hat dann Kaiser Justinian dieses Recht geübt: Arethes (Chareth), der Sohn des Gabalas, empfing durch ihn die Königswürde.[78] Prokop[79] berichtet noch, daß er bei den maurischen Stämmen Afrikas trotz vandalischer Eroberung den Brauch vorgefunden habe, nur den als König anzuerkennen, der seine Würde vom Kaiser bestätigt hätte, auch wenn er ein Feind der Römer sei. Wenn diese Nachricht stimmt, dann hat sich dort das Recht der Königseinsetzung durch den Kaiser so tief eingelebt, daß es trotz seines Widersinnes — die Byzantiner hatten ständig mit den Maurenstämmen zu kämpfen — fortbestand.[80]

Die eben angeführten Gebiete, in denen noch Klientelfürsten alten Stils herrschten, wurden im Laufe des 7. Jhs. gewaltsam dem Reich entrissen. Sie verfielen als Beute dem islamischen Arabersturm, der über Syrien und Ägypten auch auf die Provinz Africa übergriff. Einigemale wurden die Angriffe erst vor den Mauern Konstantinopels abgewehrt und aus diesem gigantischen Kampf ging der straff

organisierte mittelbyzantinische Staat hervor, in dem für Formen der Abhängigkeit wie die oben beschriebenen nur mehr wenig Raum war.

Die Institutionen des antiken Klientelkönigtums, deren Entwicklung in römischer und frühbyzantinischer Zeit hier geschildert wurde, und die in der Auseinandersetzung mit den germanischen Völkerwanderungsstaaten ausgebildeten Titelverleihungen lieferten die Rechtsformen, deren sich die byzantinischen Kaiser in der Epoche des Erstarkens des Reiches vom 9. bis zum 11. Jh. zur Geltendmachung ihrer universalen Herrschaftsansprüche bedienten.[81]

Die Königseinsetzung der römischen und byzantinischen Kaiser bildete aber auch, von lehensrechtlichen Komponenten durchsetzt, die formalrechtliche Handhabe für den Aufbau der Systeme der hochmittelalterlichen Universalmächte im Abendlande;[82] in dieser abgewandelten Form wurde sie im 12. Jh. von den komnenischen Kaisern rezipiert, die mit ihrer Hilfe den letzten Versuch unternahmen, den Traum der byzantinischen Weltherrschaft in einem erneuerten römischen Weltreich zu verwirklichen.[83]

Das Weiterleben der antiken Königseinsetzung und ihrer Ableitungen durch alle Jahrhunderte, in denen das byzantinische Reich eine Weltmachtstellung einnehmen konnte, steht also in innigem Zusammenhang zu der nie aufgegebenen, im byzantinischen Hofzeremoniell so überwältigend zum Ausdruck gebrachten Forderung auf die alleinige Weltherrschaft. „Auch Könige müßten zu uns kommen, um den alle Herrscher überragenden Kaiser zu schauen, sich ihre Herrschaft besiegeln und sich von uns Anweisungen geben zu lassen, wie man Könige zu ehren habe, so daß die anderen Herrscher über ihre Untertanen zu gebieten vermöchten, unser Kaiser aber König der Könige und Allkönig über sie wäre, denn dies ist das Größte und Höchste.“[84]

1 Diese Abhandlung ist eine Bearbeitung von Teilen des I. und II. Abschnittes von „*Antike Königserhebungen und ihre Weiterbildung durch das byzantinische Kaisertum*“, Diss. (masch. schr.), Wien 1941.

2 Die völkerrechtlichen Grundlagen, auf denen diese Entwicklung für die Römer notwendig und völlig sinnvoll basierte, waren die amicitia, die natürliche Freundschaft, und ihre Überzeugung von einer überstaatlichen Weltordnung, in der sie letztlich wieder an der Spitze standen. Vgl. darüber A. Heuß, *Die völkerrechtlichen Grundlagen der römischen Außenpolitik in republikanischer Zeit*, Beiheft zur Klio 31 (N. F. 18), Leipzig 1933. S. 53 f., Lit. 47, Anm. 1.

3 Die vermittelnde Stellung Roms über den Kleinstaaten drückt sehr gut jener Vers aus: Tu regere imperio, populos Romane, memento, hae tibi erunt artes: pacisque imponere morem, parcere subjectis et debellare superbos (Vergil, Aeneis).

4 Vgl. O. Bohn, *Qua condicione juris reges socii populi Romani fuerint*, Diss., Berlin 1876, 38.

5 Die griechischen Autoren nennen solche Herrscher viel deutlicher "βασιλεῖς ὑπηκόοι", vgl. Bohn, a. a. O. 5 f. (Anm. 8, 8a).

6 Die römische Rechtsauffassung fußte auf dem Standpunkt der natürlichen Freundschaft, die nur durch einen Rechtsbruch des Partners aufgehoben wurde, gegen den man dann ein „bellum iustum“ führte. (Heuß, a. a. O. 18 f.).

7 Caesar, *Bellum Gallicum* (ed. Klotz, Leipzig 1935, Bibl. Teubneriana) I 43, IV 21, V 54. Dio, *Historia Romana* (ed. Melber, 2. Aufl., Leipzig 1890, Bibl. Teubneriana) XLV 9: Perseus .... a senatu rex est appellatus.

8 Hirtius, *Bellum Alexandrinum* (ed. Kübler, Leipzig 1893—1897, Bibl. Teubneriana) 67, 1: Deiotarus sine dubio rex Armeniae minoris a senatu appellatus. Damit begründet er die Rechtmäßigkeit der Herrschaft des Deiotarus. Bohn, a. a. O. 21, Anm. 57 a.

9 Als Beispiel dafür Cicero (ed. Klotz, Leipzig 1856, Bibl. Teubneriana) *Pro rege Deiotaro* III 10: Is rex, quem senatus hoc nomine saepe honorificentissimis decretis appellavisset, ...

10 Vgl. Bohn, a. a. O. 8.

11 ed. Reiske, Leipzig 1824—1827, V 35: “ἡ τῶν ῾Ρωμαίων βουλὴ ἐψηφίσατο Πορσίνᾳ πέμψαι δῶρα θρόνον ἐλεφάντινον καὶ σκῆπτρον καὶ στεφανὸν χρυσεὸν καὶ θριαμβικὴν ἐσθῆτα ...“.

12 Ab urbe condita (ed. Müller, Leipzig 1884. Bibl. Teubneriana) XXVII 4: „Senatus legatis (a Syphace missis) benigne respondit; sed et ipse legatos cum donis ad regem misit; dona tulere togam et tunicam purpuream, sellam eburneam, pateram ex quinque pondo auri factam.“ — Neben diesen Geschenken an Syphax erwähnt Livius an dieser Stelle noch ähnliche Verteilungen von Geschenken an afrikanische „reguli“ und an Ptolemaeus und Kleopatra von Ägypten. Diese Beschenkungen erfolgen ganz im Rahmen des normalen diplomatischen Verkehrs. In XXX 15 berichtet Livius über Geschenke an Masinissa in Verbindung mit seiner Königserhebung: „Scipio .... Masinissam regem appellatum aurea corona, aurea patera, sella curuli et scipione eburnea, toga picta et palmata tunica donat.“ Aber auch später erhielt Masinissa noch Geschenke (vgl. XXX 17, XXXI 11). Über Eumenes von Pergamon XLII 14.

13 Diodor (ed. Vogl, Leipzig 1888—1906, Bibl. Teubneriana) XXIX 34.

14 Ebenda XXXI 28.

15 Ad Quintum fratrem II 10.

16 Bellum Gallicum I 34.

17 Eine Unterscheidung in der Bedeutung der Worte diadema und corona war im Mittelalter nicht in Übung, im Altertum muß man hier vorsichtiger verfahren. Corona ist auch die Bezeichnung für den Kranz des Triumphators entsprechend dem griechischen στεφανός, während diadema als griechisches Fremdwort immer die weiße Stirnbinde der hellenistischen Herrscher und später der Kaiser bezeichnet, aus der die byzantinische Plattenkrone hervorgeht.

18 Cicero, *Ad Atticum* V 17: Deiotari filius, qui rex a senatu appellatus est. *Pro Deiotaro* XIII 37: omnia tu Deiotaro tribuisti, cum et ipsi et filio nomen regium concessisti. Heuß, a. a. O. 46 ff.

19 Cicero, *Ad Quintum fratrem* II 12. Caesar, *Bellum Gallicum* I 43: Quod rex appellatus esset, quod munera amplissime missa; quam rem et paucis contigisse et pro magnis hominum officiis consuesse tribui docebat. — Cicero, *Pro Deiotaro* IX 27: Multis ille (Deiotarus) gradibus officiorum erga rem publicam nostram ad hoc regium nomen ascendit.

20 Livius, *Ab urbe condita* XXX 15: Addit (Scipio) verbis honorem: neque magnificentius quicquam triumpho apud Romanis, neque triumphantibus ampliorem eo ornatu esse, quo unum omnium externorum dignum Masinissam populus Romanus ducat. — Das Gewand der Triumphatoren leitet sich jedoch auf den Ornat der alten Könige zurück.

21 Die entscheidende Bedeutung der Insignien bei den abendländischen Krönungen des Mittelalters läßt sich nur aus germanischen Rechtsauffassungen erklären.

22 Bohn, a. a. O. 20 ff. behauptet, die Geschenke wären überhaupt nur die Amtsgewänder der Magistrate gewesen, diademata (insignia regia) seien nur vereinzelt verliehen worden.

23 Livius XXX 17: sagula purpurea ..... militaremque suppelectilem, qualem praeberi consuli mos est; haec regi (Masinissae) praetor mittere iussus.

24 Bohn, a. a. O. 24, Anm. 51, führt diesen Gebrauch auf den Triumvir M. Antonius zurück.

25 a. a. O. 15. Ein Ausnahmefall war die Übergabe der Geschenke an Masinissa durch Scipio, außerdem ist hier von einem eigentlichen Krönungsakt nicht die Rede.

26 *Bellum Iugurthinum* (ed. Eußner, Leipzig 1887, Bibl. Teubneriana) Kapitel 31 und andere Stellen.

27 *Pro Sestio*, 29, 30. *Pro domo sua* I, 129.

28 *Valerius Maximus* (ed. Kempf, Leipzig 1888, Bibl. Teubneriana) V 7, 2: Filium enim (des Ariobarzanes von Kappadokien) et regem appellavit et diadema sumere iussit et in curuli sella considere coegit. Hier wird das erstemal von der Verwendung der Insignien in einer Art von Krönungshandlung gesprochen.

29 Vgl. Bohn, a. a. O. 22.

30 *Pro Deiotaro* XIII 36.

31 Bis zur Schlacht bei Actium spielte auch Antonius bei Königserhebungen in dem von ihm beherrschten Osten eine große Rolle.

32 Josephus, *Arch.* (ed. Naber, Leipzig 1888—1896, Bibl. Teubneriana) XV 6, 6: Herodes properavit Rhodum, ut Caesari occurret, quo postquam adpulit, posuit diadema.

33 Tacitus, Anm. (ed. Hahn, Leipzig 1884, 4. Aufl., Bibl. Teubner.) II, 56.

34 Dio 59, 12. Tacitus, *Ann.* II 64.

35 Tacitus, *Ann.* XV 2, 29.

36 Sueton (ed. Ihm, 2. Aufl., Leipzig 1908, Bibl. Teubn.) *Vita Augusti* 60.

37 Vgl. Bohn, a. a. O. 64 f.

38 Vgl. Bohn, a. a. O. 35 f.

39 Beispiele dafür bei Bohn, a. a. O. 66, Anm. 142.

40 Bohn, a. a. O. 64.

41 So sagt noch Cicero (*Pro Deiotaro* XIV 40): Semper regium nomen in hac civitate sanctum fuit, sociorum vero regum et amicorum sanctissimum.

42 Vgl. M. Vogelstein, *Kaiseridee — Romidee, und das Verhältnis von Staat und Kirche seit Konstantin*, in Hist. Untersuchungen, Heft 7, Breslau 1930.

43 Vogelstein, a. a. O. 36 ff.

44 In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, zu erwähnen, daß der von Augustus eingesetzte König Polemo von Pontus gleichzeitig der oberste Priester des Kaisers und des kaiserlichen Hauses auf Lebenszeit in seinem bosporanischen Königreich war (Mommsen, *Römische Geschichte* V, 293). Hier kann man die Vereinigung der religiösen Bindung mit der staatsrechtlichen, die später eine wesentliche Rolle spielen sollte, an einem frühen Beispiel vorgebildet sehen.

45 In diesem Sinne sind die Christenverfolgungen auch von Seiten des Staates aufgefaßt worden; die Weigerung, vor dem Bilde des Kaisers zu opfern, die von den Christen aus religiösen Gründen ausgesprochen wurde, war eben wesentlich ein staatsfeindlicher Akt.

46 Über die Verbindung und Abgrenzung der Begriffe Oikumene, orbis terrarum, orbis Romanus sei genannt J. Kaerst, *Die antike Idee der Oikumene*, Leipzig 1903. Vgl. auch Vogelstein, a. a. O. 32 ff. mit Anm.

47 J. Vogt, *Orbis Romanus.* Philosophie und Geschichte, Heft 22, Tübingen 1922.

48 Die Gleichsetzung Roms und des Kaisertums zeigt Vogelstein, a. a. O. 43 f. (Anm.) an dem Beispiel des Übergehens der zuerst auf die Stadt Rom und das römische Volk bezogenen Ehrentitel, wie invictus, pacator mundi u. a. auf den Kaiser.

49 Wenn auch der Verfasser des Aufsatzes nur die Tatsache des Strukturwandels und nicht die Analyse seines Werdeganges sich als Thema gestellt hat, möchten wir in diesem Zusammenhang auf die historische Erscheinung hinweisen, daß die Entwicklung vom Prinzipat zum

Dominat eine Eigenentwicklung der römischen Geschichte bedeutet und politisch durch die Wahrung der Einheit des Reiches bedingt gewesen ist. Von den orientalischen und hellenistischen Despotien unterschied sich diese Entwicklung letzten Endes dadurch, daß auch die von Diokletian geschaffene und von Konstantin weiter ausgebaute Neuordnung des Reichsregiments nicht auf brutaler Willkür, sondern trotz des autoritären Regimes auf einer anerkannten Rechtsgrundlage beruhte, vgl. J. Straub, *Vom Herrscherideal in der Spätantike*, Stuttgart 1939, S. 9 (Anmerkung des Herausgebers).

50 Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, 2 Bände, 2. Aufl., Leipzig 1887, in: Handbuch der römischen Altertümer von J. Marquardt - Th. Mommsen, I und II (1. und 2. Abt.) II, 2, 763 f. führt diesen Umstand als eine der Überlegungen an, die zur Ablehnung des Königstitels durch Augustus führten. Die griechische Bezeichnung βασιλεύς, die sich im Osten immer mehr für die Würde des Imperators einbürgerte, konnte nur so viel besagen, daß man dort eben den Titel der hellenistischen Könige auf den Imperator als deren Nachfolger übertrug. So kommt es, daß die im Westen sorgfältig vermiedene Bezeichnung „rex" als Kaisertitel nie auftritt, wohl aber βασιλεύς seit dem 7. Jh. der offizielle Titel des oströmischen Kaisers wurde, während für die Griechen „ῥῆγες" die weit unter ihm stehenden Klientelfürsten, bzw. alle ausländischen Herrscher waren, sogar die Inhaber der abendländischen Kaiserwürde, die fränkischen und deutschen Könige.

51 40 n. Chr. wurde Mauretanien zu den Provinzen Tingitana und Caesariensis gemacht.

52 Im Jahre 46 n. Chr. starb Rhoemetalca, dem von Caligula die Königswürde verliehen worden war, Claudius machte sein Land zur Provinz.

53 Galatien wurde 24 v. Chr. römische Provinz, Kappadokien und Kommagene 17 n. Chr.

54 Th. Mommsen, *Römische Geschichte* V, Berlin 1909, 384 ff., schildert die Schwierigkeiten einer Behauptung der römischen Oberhoheit über das armenische Königtum.

55 Mommsen, a. a. O. 397 ff. Armenien wurde römische Provinz bis Hadrian.

56 Judaea war mit einer Unterbrechung von 41—44 schon seit 6 n. Chr. Provinz; damals hatte Augustus Archelaus, den Sohn des Herodes, abgesetzt (vgl. Mommsen, a. a. O. 509 ff.).

57 Bei I. P. Ludewig, *Opuscullа miscella* 1, Magdeburg 1720 (aus Xiphilinos, Vita Traiani): Μετὰ δὲ ταῦτα ἐστράτευσεν ἐπ' Ἀρμενίους καὶ Πάρθους, πρόφασιν μὲν, ὅτι μὴ τὸ διάδημα ὑπ' αὐτοῦ εἰλήφει, ἀλλὰ παρὰ τοῦ Πάρθων βασιλέως ὁ τῶν Ἀρμενίων βασιλεύς. — Τραιανὸς δὲ φοβηθεῖς, μὴ καὶ οἱ Παρθοι τὶ νεχμώσωσι, βασιλέα αὐτοῖς ἴδιον δοῦναι ἐθέλησε. Καὶ ἐς Κτησιφῶντα ἐλθὼν συνεκάλεσεν ἐς πέδιον τὶ μέγα πάντας δὲ τοὺς Πάρθους τοὺς ἐκεῖ τότε ὄντας καὶ ἐπὶ βῆμα ὑφηλὸν ἀναβὰς καὶ μεγαλοφορήσας ὑπερ ὧν καὶ κατειργάσατο, Παρθαμασπάτην τοῖς Πάρδοις βασιλέα ἀπέδειξε, τὸ διάδημα αὐτῷ ἐπιθεἰς. Das Beispiel ist auch deshalb interessant, weil es zeigt, daß der Bezug einer Königswürde aus einer anderen Quelle als Rom für dieses sogar den Kriegsfall bedeuten konnte.

58 Vgl. dazu Tacitus, *Annalen* XI, 63, *Germania* (ed. Fehrle, 2. Aufl., München 1935) cap. 41.

59 106 n. Chr. (Mommsen, a. a. O. 480).

60 Armenien gehörte nie dem engeren römischen Kulturbereich an. Seit dem 5. Jh. war es hauptsächlich das häretische Bekenntnis, das immer wieder Gegensätze aufleben ließ.

61 102—105 n. Chr. Traian begnügte sich ganz im Sinne der üblichen Methode mit der Unterwerfung des Decebalus, mußte aber nach dem Aufstandsversuch des neuen Klientelkönigs das Land zur Provinz machen.

62 Es handelt sich dabei um den von Quaden und Markomannen bewohnten Raum nördlich der Donau beiderseits der March, das „regnum Vannianum" des Tiberius, das bis zu den Markomannenkriegen des 2. Jhs. fortbestand. Die Oberhoheit beschränkte sich auf die Anerkennung der Könige durch Rom, weitere Leistungen wurden nicht gefordert.

63 In der Patristik, namentlich bei Eusebios und Lactantius, kehrt der Gedanke oft wieder. Einzelne Beispiele dafür aus ihren Schriften bei Vogelstein, a. a. O., 89, Anm. 3; weitere

Literatur bei Treitinger O., *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Preisschrift der philosophischen Fakultät der Universität München, Jena 1938, 44, Anm. 1 und 3.

64 Im höfischen Zeremoniell erhielt sich noch jahrhundertelang abgeschwächt eine gewisse Art des Kaiserkultes (Treitinger, a. a. O., 40: „Daß die Kirche das duldete und selbst die frömmsten Kaiser die Überreste dieses unvermerkt aus dem Heidnischen überkommenen Kaiserkultes übernahmen, liegt ebenso in der Geschichte des Kaisertums wie in der Geschichte der Kirche, die Konstantin aus Not und Verfolgung auf die Ebene des Rechtes gehoben hatte. Sie war damit zufrieden, daß der Gedankengehalt langsam gewandelt oder christlich verbrämt wurde.")

65 Vgl. Treitinger, a. a. O., 41 f.: „Die Machtfülle des einen christlichen Gottes trägt den einen christlichen Kaiser, der durch und mit göttlicher Macht auf Erden waltet. Diese enge Verbindung, die zwischen Kaiser und Gott die ganze byzantinische Zeit hindurch besteht, ist eine gewisse Fortführung der politischen Theologie der ersten Jahrhunderte . . ."

66 Vgl. dazu Vogelstein, a. a. O., 86 f.

67 Darüber ist zu vergleichen: Winter, *„Antike Königserhebungen und ihre Fortsetzung durch das byzantinische Kaisertum"*, Diss., Wien 1941, Abschnitt II.

68 *Anonymus Valesianus* 11, 53 (Mon. Germ., Auct. antiquissimi, IX, 316, 41). Enßlin W., *Nochmals zur Ehrung Chlodowechs durch Kaiser Anastasius*, Historisches Jahrbuch, Bd. 56 (1936) 505, Anm. 35.

69 Enßlin, a. a. O., 505 f.

70 Schmidt L., *Geschichte der deutschen Stämme bis zum Ausgang der Völkerwanderung*, I, Leipzig 1910, 491 ff., sieht nur die Verleihung des Konsulats und läßt den römischen Ursprung des Diadems nicht gelten; dort finden sich auch die älteren Auffassungen in dieser Frage, besonders die Sickels. Günther H., *Der Patriziat Chlodwigs*, Historisches Jahrbuch, Band 34 (1934), 468 ff., wollte hier die Verleihung des Patriziats sehen, was von Enßlin (a. a. O., 499 ff.) widerlegt wurde.

71 a. a. O., 505.

72 Gregor von Tours, *Historia Francorum*, III, 38 (Mon. Germ. Script. rer. Merov. I, 102): (Chlodwig) „ab Anastasio imperatore codecillos de consolato accepit et in basilica b. Martini tunica blattea indutus et clamide imponens vertice diademam. Tunc ascenso equite aurum argentumque in itinere illo, quod inter portam atrii et ecclesiam civitatis est, praesentibus populis manu propria spargens voluntate benignissima rogavit, et ab ea die tamquam consul aut augustus est vocitatus."

73 Diesem Gedanken gibt auch Enßlin (a. a. O., 506) Ausdruck: „Da war es ein kluger Schachzug der kaiserlichen Diplomatie, aus dieser Lage für sich das Beste zu machen und zugleich einen Zustand, an dem doch nichts mehr geändert werden konnte, im Sinne des universalen Kaisergedankens so umzubiegen, daß mit des Kaisers Willen zu bestehen scheint, was Chlodowech freilich ohne, ja gegen ihn erreicht hatte. Ob der Frankenkönig darin ein Klientelverhältnis sah und anerkannte, wird man bezweifeln dürfen. Daß aber diese Ehrung der Ausdruck einer Entente cordiale, vielleicht eines Bündnisses zwischen Anastasius und Chlodowech war, ist sicher . . ."

74 Mommsen Th., *Römische Geschichte* V, Berlin 1909, 417 f.

75 Prokop, *Bellum Pers.* II, c. 15, spricht von der Einsetzung des Königs von Lazien durch den Kaiser als fast selbstverständlichem Brauch (vgl. auch Anm. 78: . . . prisco more . . .); ebenso baten die Heruler (Prokop, *Bellum Got.* II, c. 15; Bury J. B., *A history of the Later Roman Empire from Arcadius to Irene*, Band II², London 1923, 301) und die Zichen am Schwarzen Meer (Prokop, *Bel. Got.* IV, c. 4; Bury, a. a. O., II, 301) um einen König bei Justinian.

76 Enßlin, a. a. O., 505, mit Quellenangaben, Bury, a. a. O., II, 280.

77 Auch das Sassanidenreich machte damals Ansprüche auf Lazien geltend: Der Großkönig Chavadh beschwerte sich bei Kaiser Justinus I., weil er die Königseinsetzung vorgenommen hatte (Helm R., *Untersuchungen über den auswärtigen diplomatischen Verkehr des römischen Reiches im Zeitalter der Spätantike*, Archiv für Urkundenforschung, Band 12 (1932), 392, Anm. 1).

78 Hirsch H., *Das Recht der Königserhebung durch Kaiser und Papst im hohen Mittelalter*, Festschrift Ernst Heymann, I, Weimar 1940, 214.

79 *Bellum Vand.* II, c. 25: „. . . prisco more apud eos receptum, ut nemo, etiam Romanorum hostis, regem se declaret, nisi regia insignia ab imperatore habuisset."

80 Weitere Fälle aus der Zeit Kaiser Justinians sind die Ernennung des Kais von Nedschd (Bury, a. a. O., II, 326) oder des Abocharab zum Phylarchen von Palästina (Prokop, *Bellum Pers.*, I, c. 19); auch seinen Sohn Mundar ließ Arethes (Chareth) im Jahre 563 in Konstantinopel als seinen Nachfolger bestätigen. Vgl. ferner Anm. 74.

81 Winter, a. a. O., Abschnitt III.

82 Hirsch, a. a. O.

83 Vgl. Winter O. F., *Der Ausgang byzantinischer Universalpolitik*, Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, 3. Band (Leo Santifaller-Festschrift), Wien 1950, 338—357.

84 *Eustathios von Thessalonike*, or. III (übersetzt bei Treitinger, a. a. O., 207).

EMERSON H. SWIFT / NEW YORK, COLUMBIA

THE FORMATION OF THE BYZANTINE STYLE[1]

The generally accepted estimate of Byzantine architecture proclaims it a new style which, under the stimulus of the Christian faith, grew up in the eastern portions of the later Roman Empire through the action of strong oriental influences coalescing with what remained of moribund Hellenistic and decadent Roman classic forms. Based on novel structural methods and employing an esthetic quite different from that of antiquity, it originated in the East — according to this theory — in a sort of „oriental renaissance", which moved westward in the train of a conquering Christianity. Much can be said for this estimate, and none will deny that Byzantine domed and vaulted structures do differ strikingly from the ancient classic, offering, indeed, a most unfortunate contrast to the clearcut, plastic forms of the pagan temple with its noble colonnades and sunny marble laid in clean ashlar courses. It is sad to see the old classic orders of column and lintel disintegrate. We grieve as the fine rhythm and beauty of ancient Greek design dissolves in a flux of makeshift dispositions, as complex vaulting systems, unclear and baffling, supersede the simple logic of colonnade and cella, as the „oriental dome" supplants the timbered roof and coffered ceiling and bald lunettes replace the sculptured frieze and gable. The Byzantine style, we must admit, differs strongly from the classic, not in externals merely but even more in its handling of space and color. No longer built of chaste and solid marble, its inner walls of brick are sheathed in slabs of polished stone, deep-toned and sonorous, and overhead its vaults are clothed in flashing gold. Column shafts and spandrels richly fretted seem to merge in flowing space where shadowy shafts and arches stand in strange irrational perspective, and high aloft diagonal rays strike downward from shell-like conch and dome. Such magnificence of color, such gleaming marbles proclaim, we have been told, a wave of Eastern influence which, sweeping all before it, brings to an end the classic art of Rome and ushers in the Middle Ages. This, then, is the accepted theory, assigning to the genius of the Orient the creation of the rich and colorful Byzantine style.

To the writer, however, and to many other thoughtful students of the late antique, this view appears a singular misconception, based primarily on its failure to distinguish between the ancient columnar style in general and the grandiose vaulted style which arose in Italy during the later centuries of the Roman Empire. Fostered by the strident claims of the orientalists, led by Strzygowski, and fed on theories insufficiently supported, it has, nevertheless, by sheer noise and volume

of propaganda, blinded many scholars to a considerable body of evidence which leads to very different conclusions — evidence which, in recent years, has occasioned a perceptible reaction against the extreme orientalizing theories. Thus, as our knowledge has increased and our dating of disputed monuments has become more accurate, we have attained to a sharper stylistic discrimination between the monuments of East and West, a discrimination based not only upon careful analyses of structural techniques and methods of building, but also upon new and important esthetic appraisals, such as those of Dr. Zaloziecky, which, in their observations and conclusions, have brought strong support to the hypothesis of the Western Roman genesis of Byzantine architecture and decoration. In the light of evidence now available, the conclusion hence seems justified that the early Byzantine style particularly, the style which culminates so magnificently in the church of Hagia Sophia, must be considered a direct outgrowth of principles of design and structure developed in Rome and Italy from the time of Augustus onward. It is, hence, the purpose of the following pages to present in summarized form the significant facts which appear most strongly to support this thesis. We begin with a consideration of Byzantine building materials, structural elements, and decorative techniques.

All who are familiar with the history of Imperial Rome will recall the boast of Augustus after the great building campaign inaugurated and carried out during his reign, that he „found Rome brick and left it of marble." The implications of this statement are clear, namely, that building in brick was the old traditional mode of construction among the Romans, whereas its extensive use in earlier times by the Etruscans proves that they had no need for contact with Asia, as Choisy and others imagine, in order to realize its advantages. This is indicated further by fine early brick structures such as the Tabularium and by the brick and concrete core covered with marble in early tombs, such as that of Cecilia Metella. Thus, from late Republican times certainly, brick combined with a concrete core was employed more and more expertly, attaining a hitherto unparalleled virtuosity in the Imperial period and continuing unbroken down to the sixth century at Ravenna, where such complex structures as S. Vitale were built entirely of brick and quite in the old Roman tradition.[2] Concrete, because of its lack of elasticity, was gradually eliminated from Roman building practice during the fourth and fifth centuries, its entire role being assumed by a functional brick framework which from the first had existed in the heart of the plastic mass. Hence the great brick churches of Justinian must be taken as the culmination of the evolutionary development of this medium in the hands of Roman builders; and construction in brick continued as the dominant mode throughout the entire Byzantine period.

An even stronger case can be based on the essential structural elements and techniques of building, forms and methods which consistently re-echo those of Rome. Of these the most simple and fundamental is the typical wall structure in horizontal zones or groups of courses of alternate brick and stone. This traditional

Roman technique was generally employed in Justinian's churches, in the earlier Theodosian Hagia Sophia, in St. John of the Studion, and also in the great majority of churches of the later Byzantine periods even down to today. Peculiarly well adapted to the practical demands of a style which called for the complete masking of the functional wall-carcass by means of a more sightly surface finish such as stucco or marble, it was already well known in Campania in the later years of the Republic, as it appears, for example, in the Porta Herculanensis at Pompeii. Thereafter it was employed continuously in Italy — in Hadrian's Villa at Tivoli, in the Nymphaeum of the Villa of the Quintilii, in the Circus of Maxentius and Romulus, in the Constantinian church of S. Sebastiano, in the fifth-century S. Stefano, etc. It is hence clear that the typical Byzantine wall-structure is in fact characteristically Roman. Another structural feature often asserted to be of Eastern origin and, in fact, widely used in Roman and Christian Syria, is the arch placed directly on columns, and the use of this motif expanded to form a continuous arcade. This placement of arches, practically universal in the Byzantine style, occurs, supposedly under Eastern influence, in the Palace of Diocletian at Spalato. But, despite the assumption of oriental origin, the earliest appearance of the freestanding portico with arches turned directly on columns is amply documented at Pompeii, where its purely structural employment is, however, anticipated in certain frescoes of the Second Style, for example, in a cubiculum of the Villa dei Misteri, and in others which might be cited. Such illusionistic painting was soon translated into structural reality — in the triclinium of the House of Meleager, in the exedra of the House of the Labyrinth, in the courtyard of the House of Fortune, along the Street of Tombs, etc. It is thus clear that this type of structure originated in Italy at least as early as the first century of the Empire. Established on a monumental scale not later than 135 A. D. in the frigidarium of the larger baths of Hadrian's Villa at Tivoli, it attained its full realization in the magnificent Forum of Lepcis Magna, which was surrounded by an interior arcade of ninety nine large arches resting directly on the capitals of their supporting columns. Thus, the fully developed arcuated portico which appears here at the end of the second century anticipates by a hundred years the Palace at Spalato and seems itself to derive from the simple arcuated peristyles first noted at Pompeii.[3]

One of the most important structural features to appear in Byzantine architecture is the d o s s e r e t, or p u l v i n o, a truncated pyramidal die inserted between the broad impost of an arch and the column capital upon which it rests. Few would dispute that this typical Byzantine feature derives from the entablature block interposed between the capital and arch impost in the great majority of Roman vaulted structures. Perhaps the earliest prototype of this important functional element appears in a sketch by Giuliano da San Gallo of a Roman building at Viterbo which he describes as a „temple used as a bath"; and we also find in drawings by Ligorio of the interior of the Tomb of the Cercenii a piece of broken architrave like an

impost block. The earliest true dosseret, fully formed and used as an element in actual construction, seems to have appeared 370—384 in the old Basilica Ursiana, at Ravenna, while the first extant example is to be seen in S. Giorgio Maggiore, at Naples, dated 367—387[4]. We must not, however, ignore the fact that sculptured representations of this element have been noted on a number of columnar sarcophagi, many of which have been assigned to Asiatic workshops. Thus, a sarcophagus now in Constantinople, executed in the „Sidamara technique" and dated by Morey 225—250, exhibits impost blocks which, however, show no classic profiles and no understanding of a functional purpose, while their ornament is rendered in a confused coloristic fashion; and these same observations apply with equal force to the much later specimen from Sulu Monastir now in Berlin.[5] A further study makes it clear, moreover, that none of the sarcophagi of accepted Asiatic provenience offer the slightest evidence for the early use of the dosseret in the East. On the other hand, Morey distinguishes a considerable number of sarcophagi as „Western imitations" of his principal type, for example, a sarcophagus from Montferrand now in Petrograd, another in the Palazzo Riccardi, and others in the Vatican, in the Terme Museum, and in the Ny-Carlsberg Glyptothek.[6] In these five monuments of accepted Western origin we cannot fail to remark not only the more advanced forms of the impost blocks which appear in each example, but also the fact that in all save the first they reflect a true appreciation of the structural function of the dosseret, an understanding which is totally lacking in the sarcophagi of Asiatic provenience. On this basis alone it would hence seem preposterous to speak of these elements as Asiatic features, and even less to assume, on the evidence of such essentially sculptural works, that the dosseret, itself a genuine structural device, could have originated in the East. Quite in line with the idea of the dosseret is the use of coupled columns, that is, columns set in pairs through the thickness of a wall to carry arches of unusually wide impost. This typical Byzantine feature, which appears in the west gallery of Hagia Sophia, had been employed much earlier in the Baths of Titus and the Thermae of Trajan, at Rome, and later in the Roman church of Sta. Costanza.

The use of a relieving arch above a horizontal lintel, employed in early churches of Syria, in all the doorways of Hagia Sophia, and almost universally thereafter in Byzantine architecture, was a common structural expedient in Roman buildings from the late Republican period onward. The earliest instance, dated 78 B. C., occurs in the Tabularium on the Capitoline; others appear in the shops of Caesar's Forum, in the Forum of Augustus, in the House of Germanicus, the Theatre of Pompey, the Temple of Divus Augustus as rebuilt by Domitian, and in the Domus Aurea of Nero. But without doubt the most complete exposition of the functional nature and purpose of this structural element is exhibited in the Pantheon, where the entire organic framework of the huge building is developed from the principle of the relieving arch, here applied with a scientific grasp and on a scale never before

imagined. From this time onward, moreover, the relieving arch became universal in Imperial architecture, was taken over in the great Roman structures at Baalbek, thence passed on to the monumental Christian churches of Syria and Palestine, and was accepted as standard practice throughout the Byzantine period.

One of the most peculiar minor elements of the Byzantine style as it appears in Hagia Sophia and other churches is the striking nonfunctional design of the great lunette windows, where vertical columns or piers are carried up into the head of the arch, dividing the lunette into two or three irregular sections. This feature seems first to appear as an important functional element in the hidden relieving arches above the interior niches of the Pantheon, where two powerful supports carry up the lines of the columns below. It was, perhaps, first used as a visible member in the tomb of Galerius, now the church of St. George, at Salonika, where each of the nine lunette windows which open through the base of the dome was divided by a single colonette. In the slightly later Baths of Diocletian, at Rome, the dividing members have become piers, which take the form of massive mullions applied to all the great lunette windows of the central hall. And in the corresponding lunettes of the Basilica of Constantine, not only piers but also small columns were employed in like manner. It is not surprising, therefore, to find this very effective method of fenestration used in Hagia Sophia and in many later Byzantine churches. From these Eastern churches, moreover, the idea spread into Western Europe, where, in the great cathedrals of France and England, it made possible the development of the huge pointed Gothic windows with their magnificent treasures of stained glass. An almost equally distinctive feature of the Byzantine style is the vandyke string course, or cornice, formed by laying one or more courses of flat bricks with their angles slightly projecting. The earliest example of this effective bit of ornamentation appears in the Temple of Romulus on the Roman Forum, built by Maxentius in 309.

From the foregoing abbreviated discussion of structural elements which played a significant part in the formation of the Byzantine style, we now pass on to another and even more striking characteristic — its depth and richness of color, its use of resplendent marbles and flashing gold mosaic. Although Italy was blessed with deposits of many fine local marbles, their architectural use was only gradually introduced under Greek influence from Republican times onward. However, except in earlier temples, such as the Round Temple by the Tiber, built on Greek models and with imported Greek marbles, the Roman use of this material differed essentially from the Greek and Hellenistic modes, in which walls, columns, and entablatures are formed of solid blocks.

Thus, in buildings of specifically Roman type the marble blocks never formed more than a surface sheathing overlaid on a structural core of brick or stone and concrete. The Mausoleum of Augustus, 28 B. C., is the first dated monument to be so constructed, its cylindrical drum sheathed in a decorative outer facing of

white marble, and from this time onward to the end of the Empire the great majority of monumental Roman buildings were so encased, either wholly or in part as funds permitted. The use of polychrome marbles for cornices, revetments, and pavements both inside and out began to appear in Rome during the first century B. C.;[7] and, contrary also to Greek and oriental tradition, builders of the Imperial period commonly employed colored marbles for the monolithic shafts of their columns and pilasters. Small cornices and base moldings of polychrome stones were also common in the reign of Augustus, and Pliny tells us that columns of cipollino were introduced by Mamurra in his house on the Caelian as early as 48 B. C. The rich dark marble known as affricano formed the columns of the Basilica Aemilia in 34 B. C., and was used for the interior columns of the Temple of Apollo Sosianus a year later. Alabaster had begun to be employed architecturally in the first century B. C., in columns thirty-two feet high, according to Pliny, while the interior columns of the Temple of Mars Ultor, 2 B. C., were of the richly variegated breccia corallina. The golden yellow giallo antico, introduced into Rome in the second century B. C. and used first for floors and lintels, was fashioned into monumental column shafts under Julius Caesar and Augustus, and many other polychrome stones are known to have been utilized by builders in the late Republic and early Empire, for example, nero antico, pavonazzetto, porta santa, and fiore di Persico.[8]

The taste for rich and lavish stones, so firmly established in Rome before and during the reign of Augustus, was developed with ever increasing splendor throughout the early centuries of the Empire. Thus, as early as the reign of Domitian, the poet Statius, in describing the famous Domus Augustana on the Palatine, marvels at its „hundreds of columns of rare stones", among which can be identified giallo antico, red Syene granite, green Laconian marble, and others from Ilium and Chios. From about this same period one also recalls the countless painted columns and pilasters on the walls of Pompeian houses, veined and tinted to imitate costly stones; and a few decades later we find in Trajan's Basilica Ulpia that all the shafts of the ground story were of red granite. Piranesi, in his description of the original inner attic story of the Pantheon, still largely intact in his time, says that its decorative applied pilasters were of purple porphyry. The columns of the peribolos portico of the Temple of Venus and Rome were fashioned variously of granite or purple porphyry. We know, finally, that colored marbles were generally employed for the shafts of the secondary orders in the great thermae of the later Imperial period, and that the walls of the latter were lavishly sheathed in polychrome stones. It is thus quite clear that Justinian's builders, in setting Hagia Sophia's vaults and arches on great shafts of Egyptian porphyry and on monoliths of the green Molossian stone, were aping no exotic Eastern models. Instead, they followed faithfully — and handed on to later Byzantine builders — the great tradition which for centuries had flourished on Roman soil.

The magnificent revetment of deep-toned colored marbles which sheaths the inner walls of Hagia Sophia, of S. Marco, and of a few other Byzantine structures represents the finest and most complete embodiment of a type of interior decoration which the Byzantines made peculiarly their own; and, because it co-incides so exactly with all our preconceived notions of the typical color and sumptuous magnificence traditionally — and romantically — associated with the East, it never fails to impress the casual observer with its „exotic oriental quality". And yet, strange as it may seem, no instances of such magnificence have come to light in the palaces or temples of the ancient Orient. On the other hand, the earliest evidence thus far discovered for the use of a sheathing of colored marble, applied to walls of brick or roughly finished stone, turns up most unexpectedly at the famous ancient Greek shrine of Delphi, in the Treasury of the Siphnians, built 525 B. C. Here, although the portico had its marble walls perfectly finished both inside and out, the inside of the cella showed rough walls, which could hardly have been exposed. At intervals all over these walls, moreover, were holes, 6 to 8 cm. deep, with a twist at the back for holding metal clamps which had obviously projected forward at right angles to the wall; and these could only have served for the attachment of a thin sheathing, 3 cm. thick, of more precious marble slabs which were, in all probability, colored.[9] Between this very early instance and the days of Julius Caesar at Rome, the only evidence for the sheathing of walls with marble is found in a statement by Pliny that the walls of the Palace of Maussolus at Halicarnassus were covered with Proconnesian marble — which, however, is not colored, but instead a soft white. On the other hand, Pliny tells us that, as early as the middle of the first century B. C., Roman patrician mansions were making use of rich and colorful stones, while from many other sources it is clear that sumptuous colored revetment had become common in imperial structures of the first century of the Empire, and certainly by the time of the Flavian emperors.

It has generally been assumed that the marble decoration of the interior of the Pantheon dates from a restoration by Septimius Severus and Caracalla. But, since the columns in the niches constitute an integral part of the structure, the inference seems justified that construction and decoration formed part of the original conception, and hence both date from 120—124. The attic story, as mentioned above, was originally decorated with porphyry pilasters with marble paneling between; and the design of this paneling, as shown by drawings in Palladio's Architettura and in two of Piranesi's plates, proves it to have been true incrustation.[10] Furthermore, the forms of the panels themselves, the friezelike arrangement of the framed rectangular units, and the inset circular plaques bear so obvious a resemblance to the imitations of true incrustation in frescoes of Pompeii, Kertch, and Egyptian Hermoupolis that the Western Roman source of the latter can hardly be questioned. Piranesi, moreover, in his description of the interior, says that the pilasters were rendered in porphyry, and the panels in giallo

antico, in pavonazzetto and in green serpentine. Although all the paneling of the attic story was removed in 1747, it is not difficult to imagine its rich and harmonious color scheme and to realize that the effect which it produced could have differed only in degree from the deeper and more sumptuous harmonies to be experienced today in the church of Hagia Sophia. As to the great imperial baths at Rome, the rich decoration of their vast halls and chambers is too well known to demand an extensive description. In the Baths of Diocletian, for example, the smaller columns of the niches and the whole of the marble facings were decorative, with the surface revetment of colored marbles supported on hook-clamps in exactly the samer manner we find in later Byzantine structures. Surpassing even the imperial thermae in skill of structure and magnificence of decoration was the huge Basilica of Constantine, which, through the colorful richness of its marble linings and inlaid pavements, the lavish use of gilding in its vaults and arches, ranks as the culmination, in the pagan Empire, of the evolution we are tracing.

Although no one of the magnificent churches which Constantine built in Rome and in the Holy Land has come down to us intact, it is clear that the great majority had their interiors richly decorated in the traditional Roman fashion with a sheathing of polychrome marbles. The truth of such an inference is amply demonstrated by a sixteenth-century drawing of the interior of the church of Sta. Costanza, which gives a clear rendering of the opus sectile enrichment of the spandrels and shows above them, in the attic story, a broad band of extremely rich incrustation which, in the arrangement of its framed rectangular panels, closely approximates the disposition already noted in the Pantheon.[11] Moreover, the dominant ornamental motifs — geometrical schemes of rectangles, circles, and lozenges — not only re-echo those we have seen in the Pantheon and in the incrustation frescoes mentioned above, they also foreshadow unmistakably the more richly developed incrustation in the church of Hagia Sophia at Constantinople. But, with the establishment of the latter city as the seat of empire, it is not surprising that building activity in Rome itself declined. A considerable number of basilican churches were, of course, erected in the post-Constantinian period, but successive conflagrations have spared few traces of their original marble revetment, and we must therefore turn to Ravenna and to Parenzo to trace the continuing evolution of this colorful Roman art on Italian soil. Although the mosaics of the Tomb of Galla Placidia are world-famous, few realize that its interior sheathing of costly marbles endured almost intact into the eighteenth century and that considerable remains were found in situ when the inside of the tomb was excavated about 1910. These showed that the lowest zone consisted of slabs of giallo antico, bounded above by a narrow frieze of inlaid geometric motifs, the peculiar design of which is reproduced more elaborately in the magnificent incrustation of colored marbles on the walls of the apse of Hagia Sophia, at Constantinople. The only partly preserved but sumptuous sectile decorations of the Baptistery of the Orthodox likewise reveal the old Roman tradition; but the climax of this distinctive type of Western architectural ornamentation was attained in S. Vitale, at Ravenna, and in the apse of the Euphrasian Cathedral at Parenzo, a climax scarcely surpassed in Hagia Sophia itself. We may therefore conclude that this entire technique, particularly in its aspect of true incrustation with thin slabs of richly colored stones of circular, lozenge, or rectangular shape set in ornamental carved or inlaid frames, originated in Rome of the early Empire. There developed in the later Imperial period to a high artistic level, it was thence disseminated throughout the Roman world, East as well as West, to become a prime means of esthetic expression in the colorful style of architecture which we now call Byzantine.

One other and most significant type of decoration for which this style is famous now demands attention, the art of gold mosaic, which ranks among the most remarkable manifestations of this supposedly „oriental“ mode. Although its use does not, apparently, antedate the Constantinian period, the Roman taste for such glittering magnificence harks back at least as far as the Domus Aurea of Nero, built after the fire of 64 A. D. And somewhat later, in writing of Domitian's renowned Domus Augustana, Statius tells not only of its lofty walls, with their splendid marble linings, but also of its roofs, so far above the eye that the vault, with its golden coffers, might be taken for the sky. We know also that gilding was lavishly employed in the vaults and arches of the Basilica of Constantine, and this same sort of enrichment may be inferred for the Constantinian churches of Palestine, specifically for the Cathedral of Tyre, the martyrion of the Holy Sepulchre, with its „coffered ceiling richly gilded“, and St. Stephen's, at Gaza. Another bit of evidence appears in the wide use by the Romans of the Empire of cups, bottles, and saucers of blown or molded glass, more particularly those exquisitely decorated little vessels known as „goldglass“. The latter were blown in the usual way of clear greenish glass and were decorated with figures, portraits, and even miniature hunting scenes in the form of goldleaf silhouettes. When the vessel itself had been shaped and allowed to cool, the delicate designs were worked on its bottom or sides in applied goldleaf, which was then protected by a thin outer layer of glass, exactly as was the goldleaf later used in the mosaics. The profusion of portraits on goldglass, found in the Roman Catacombs and dating from the second to the fourth century, proves this technique was highly popular and expertly practiced at Rome during the early Christian period. And, since the cups bore not only portraits but also the names of the persons represented, their bottoms were often set into the fresh plaster on the walls of the Catacombs to identify the place of their owner's entombment. It is thus reasonably clear that, since the manufacture of the tesserae used in gold mosaic is essentially the same as that of goldglass vessels, gold mosaic itself is probably a Roman invention. Indeed, the pressing of the fragmentary cups into the moist plaster of Catacomb walls and loculi directly foreshadows the setting of golden tesserae in the similarly plastered walls, vaults, and arches of Constantinian churches.

The earliest employment of the gold cubes, manufactured exactly as were those in Hagia Sophia and other Byzantine churches, is found, according to Wilpert, in the Constantinian vestibule of the Lateran Baptistery about 315. Here, as in other monuments of the early Christian period, their use is sporadic and incidental to the general coloristic effect, since they serve merely for picking out the high lights of the dark green rinceaux. They were employed more freely, however, in touching up the rich ornament in the aisle vaults of Sta. Costanza, and still more liberally in outlines and scattered patches of background in the clearstory panels of Sta. Maria Maggiore, after 400. In the great apse mosaic of Sta. Pudenziana, 402—417, both the halo and the robe of the majestic enthroned Christ are largely golden, and a like usage appears in the figures of the four Apostles and the monograms of Christ in the Tomb of Galla Placidia. In most of the examples thus far cited the backgrounds are deep blue, necessary, Wilpert thinks, for contrast to the strong golden contours and inner markings of the main designs. Yet solid gold backgrounds also appear in the Constantinian period, in the borders which enframe the vault severies of the Lateran vestibule and, somewhat later, on those of the Naples Baptistery; and at Sta. Maria Maggiore, in the scene of Abraham and Sarah entertaining the angels, the gold and white nimbi of the angels are relieved in similar fashion.[12] That the traditional pagan gold background may already have acquired a symbolic Christian meaning, that is, to symbolize the „divine light", is perhaps indicated in the scene of Christ enthroned amid the Apostles in Sant' Aquilino, at Milan, where Christ is entirely surrounded by the mystic gleam of the golden cubes. It may also be inferred from the triumphal arch of S. Paolo fuori le Mura, about 450, and unmistakably in the haloed bust of Christ in the chapel of the Episcopal Palace, at Ravenna, where the entire background area is rendered in golden cubes. Wilpert, in fact, considers the extant monuments sufficient to prove that Roman mosaicists, from the very beginning of this art in Christian hands, employed gold tesserae for the backgrounds of their compositions. He also thinks that the transition to the full golden ground of the Byzantine period occurred when the complicated types of scenic representations, such as those in Sta. Maria Maggiore, gave way to simple hieratic compositions of individual figures ranged quietly side by side, thus for the first time providing a field which favored the gold background, as we see, for example, in the magnificent processions of saints and martyrs on the clearstory walls of Sant' Apollinare Nuovo. And yet the change to this type of background was not due entirely to esthetic considerations; more directly, perhaps, it was involved with the costliness of the medium itself. Although the art of gold mosaic certainly originated in Italy during the late Empire, its full development on Italian soil was retarded by the slow economic decline which had set in as early as the fourth century.[13] Thus, this costly art had to await the flourishing years of the earlier sixth century and the prodigality of a spendthrift like Justinian to realize its supreme possibilities in the churches of Hagia Sophia and the Holy Apostles, in the Chalke,

the Chrysotriclinum, and the other resplendent imperial structures in the new Roman capital on the Bosphorus.

We turn next to an investigation of vault forms and various types of domical structure whose evolution progressed to a triumphant climax under Justinian.

According to the accepted theory, which assigns to the genius of the Orient the creation of the Byzantine style, the clearest indication of the soundness of this assumption resides in the expert use by Byzantine builders of certain types of masonry vaulting, all of which are supposed to have originated in the East. Yet a careful investigation of the exorbitant claims advanced on behalf of Mesopotamia and Egypt reveals that the only true vault form used in these regions was the so-called tunnel vault, an early instance of which appears in the magazines of the Ramesseum, at Thebes, about the middle of the thirteenth century B. C.; and, according to Koldewey, the earliest tunnel vaults constructed above ground and on a fairly large scale are found in the palace of Nebuchadnezzar at Babylon, 570 B. C.[14] Introduced into Rome in Sulla's time, the form attained to an almost unsurpassed development in the Temple of the Divine Augustus as rebuilt by Rabirius for Domitian in 86 A. D., where the huge cella was roofed by a vault estimated to have been more than a hundred feet in height. More imposing, however, was the great audience hall of Domitian's palace. Roofed by a tunnel vault with its crown almost a hundred and fifty feet in the clear, it was certainly the most lofty known to the ancient world, surpassing by at least forty-five feet the far-famed vault of the palace of Chosroes I at Ctesiphon. The high tunnel vaults in the aisles of the Basilica of Constantine carried on this tradition into Byzantine architecture. More complicated and at the same time more flexible than the simple tunnel vault is the groined cross vault, undoubtedly the most widely used and important type of vault in the whole history of building. It seems to have been entirely unknown in the ancient East, although, according to some authorities, it was first used in stone tombs of the Attalid period at Pergamum early in the second century B. C. This date, however, is disputed, the Pergamene form is not a true cross vault, and it had no successors in the East until the Roman period of the first century A. D. True cross vaults, on the other hand, were in use at Rome from the time of Caesar and Augustus onward, for example, in the Saepta Julia, 27 B. C.; and they are beautifully employed in the main corridors of the famous Colosseum, as well as in many other great buildings which exist in an unbroken sequence to the Basilica of Constantine. From here they passed directly into Byzantine architecture, where their most beautiful use on a grand scale is seen in the great narthex of Justinian's Hagia Sophia. It is thus sufficiently clear that one of the two most important vault forms was invented and perfected by the Romans and by them passed on to later Christian builders. The other, the tunnel vault, although invented in the ancient East, was there used only in a timid and unprogressive manner, having to await the

genius of Rome's imperial architects for its development on a grand and monumental scale.

The final form of vault which derives from the arch principle is, of course, the dome, for the use of which at an extremely early date in the ancient East extravagant claims have long been advanced. Since, however, it is obviously impossible in this brief article even to summarize the voluminous evidence which bears upon this problem, it must suffice to say that the writer agrees thoroughly with Koldewey's considered judgment — that neither cross vault, dome, nor any arrangement of the kind was known to the ancient Mesopotamians or Egyptians, while a survey of buildings of the pre-Christian era discovered on sites in other Near Eastern regions leads to similar negative findings. It is, in fact, impossible to discover — before the turn of the centuries and the advent of Western Roman influence — a truly developed dome of even minor dimensions anywhere in the East; and the same can be said of Greece and Italy up to the rise of monumental Roman building.[15] Thus, the earliest masonry domes in which the corbel principle was n o t applied are found in the Stabian and the Forum Baths at Pompeii, in those portions which date from the second or the early first century B. C. In these instances the domes are of conical sugarloaf type, with an eye at the crown, and form the superstructure of the cylindrical f r i g i d a r i a. Although not of large scale, these domes, solidly built of rubble faced with concrete, are the first of any size to be constructed above ground of durable materials, the first — except corbeled forms — to rest on a cylindrical basis, and the first to be used for structures other than tombs and cisterns. Similar but larger domes crowned the so-called Sanctuary of the Julii, at Bovillae, built about 100 B. C., and also the tomb of Cecilia Metella. After this time, however, the cone-shape dome on a circular basis was soon eliminated from Roman architecture and was superseded by the approximately hemispherical dome. The key monument in this epoch-making transition seems to have been the circular Temple of Vesta at Tivoli, which before the turn of the centuries possessed what was, perhaps, the earliest example of the true domical form in masonry, used to roof completely a building of monumental scale on a commanding and important site. As far as can be determined from the building itself and from notes and drawings made of it by Palladio, it was roofed with a rather thin dome of concrete, buttressed by a series of stepped offsets.

After its first appearance in Italy, the true dome was further developed in Roman hands according to a number of different supporting systems. The simplest of these — a hemispherical dome on a cylindrical drum — posed no particularly difficult problem and was therefore the first to be employed on a monumental scale, for example, in the Roman baths at Baiae and, of course, in the Pantheon.[16] Thereafter, this type was used consistently by Roman and early Christian builders in a series of monuments too well known to demand mention here, and by them was passed on to the East, where the form appears in the old Sacristy of Hagia Sophia, a structure which the writer now believes to have been erected by Constantius II, when he built the original basilican Hagia Sophia in 360. A striking advance over this relatively simple placement was achieved when methods were devised for supporting domes over buildings of polygonal plan, first by means of the lobed, paneled, or „melon-rind" dome, as seen in Justinian's church of Sts. Sergius and Bacchus at Constantinople. The earliest prototype of this graceful form, which became so popular in the later Byzantine style, appeared in the Domus Aurea of Nero, 64—69 A. D., and of only slightly later date was the Nymphaeum in the Gardens of Sallust. From this time onward the lobed dome became increasingly popular in Italy, where we find it in the Piazza d'Oro of Hadrian's Villa at Tivoli, in the so-called Tempio di Siepe which once stood in the Campus Martius, in the Roman baths at Pisa, and in the Baths of Diocletian at Rome. Furthermore, since Anthemius is now generally recognized as the architect of Sts. Sergius and Bacchus and since he was, as we shall see, thoroughly familiar with the great imperial structures at Rome, his sources for the well-known dome of the church in Constantinople are unmistakable. In like manner his sources for the ribbed structure and the oblate trace of the dome of Hagia Sophia are also found in Roman prototypes.

The problem of placing securely a round dome over a building of square plan was eventually solved by the creation of the spherical pendentive. Generally reckoned the outstanding contribution of Eastern builders to structural science, this new member, which first appeared in perfected form in the earliest dome of Hagia Sophia, has long remained a bone of contention between the champions of the East and the champions of the West. But, despite repeated assertions that it was used at Ur in the third millenium B. C. and despite Strzygowski's unsupported dictum that the dome on pendentives originated in Egypt, it is clear from an examination of all the evidence that the primitive corbel-slab method of carrying a dome across the angles of a square prevailed throughout the ancient East, and that it continued in use in Asia Minor and Syria until the end of the fifth century of our era. A striking advance does, however, appear in Syria perhaps as early as the late second century A. D. in a Roman tomb at Kasr-el-Nueijis, in which Creswell sees the earliest use of the „true spherical pendentive". It must be insisted, however, that here, just as in Western Roman domes of this same period, the surface of dome and pendentives is c o n t i n u o u s, that is, they m e r g e, so that in this key monument, cited to support the theory of oriental origin, we have merely the typical Western m e r g i n g p e n d e n t i v e which was already in use in Italy well before this date. The small Tomb of St. Menas, at Maryut, located in the desert some twenty miles west of Alexandria, is claimed by Creswell and Perkins as an archaeological monument of the utmost importance. Here a very small chamber, only 2·35 m. square, is covered by a shallow dome on merging pendentives of red brick in thick mortar.[17] Apparently well dated to the first decade of the fifth century, it seems to offer the earliest extant instance in the East of a dome on merging

pendentives which are not constructed of massive cut stone, a fact which in itself suggests the probability of Western Roman influence. On the basis of this tomb, and of a number of monuments in Syria and Palestine dated considerably later than Kasr-el-Nueijis, the invention of the dome on pendentives is claimed for the East. Yet certain valid objections stand squarely in the way of accepting any such conclusion. First, the scale of these monuments is so extremely small and their domed area such a reduced segment of a hemisphere that they can be classified only as domical vaults. Secondly, their dating is highly conjectural and varies widely with different scholars. Further, all the extant Syrian and Palestinian examples are constructed of massive, inert cut stone and hence pose no more than the simplest problems of thrust and support, quite different from the fine functional systems worked out on a large scale in brick and concrete in the West. We know, too, that over the greater part of Palestine, and, in fact, of the East generally, timber was the main roofing material, and that no masonry roofs or domes of large or even medium scale were erected in the entire Palestine-Syria-Asia Minor area until the time of Justinian.

Turning now to the claims of the West, we may state at the outset that no convincing arguments for the use of the dome on pendentives prior to the beginning of the Christian era have thus far been advanced. But, from as early as the middle of the first century A. D., builders in Italy and Rome were more and more concerned with what we might call the pendentive idea, that is, the testing by trial and error of every possible means of supporting a domical vault over rooms of rectangular or polygonal plan. The earliest known instance of their struggles with this problem appears in a chamber of the Villa Romana, at Minori, on the west coast of Italy not far from Amalfi.[18] This monument, discovered in 1932 and dated early in the first century of our era, contains a small room, approximately 4.00 m. by 4.50 m., covered with a domical vault of rubble laid in mortar — certainly the oldest known vault on merging pendentives. From this time onward, however, and until after the recognition of Christianity, the experiments of Roman builders in developing the pendentive idea seem to have focused on centralized polygonal structures — and the first instances of this appear in the Domus Augustana, as rebuilt by Domitian between 80 and 95 A. D., where there occur octagonal rooms covered with domical vaults of brick and concrete, two of them set over plans closely analogous to that of Hadrian's Piazza d'Oro at Tivoli. Although Creswell is correct in saying that the transition here between vault and octagonal impost is „slurred over", the fact remains that the idea of the pendentive is here roughly formulated and its purpose clearly recognized; Ossat admits that the doming was accomplished by means of the „continuous sphere" concept. Similarly in the Piazza d'Oro, although triangular elements serve to adapt the dome to an octagonal rather than a square basis, they are, nevertheless, in form and function unmistakable merging pendentives. Dating also from the reign of Hadrian are two

other monuments of much greater significance, since in them a domical vault is placed over a square plan. Most impressive because of its large size (5·20 m. square) and relatively complex structure is the so-called Sedia del Diavolo on the Via Nomentana; and even more surprising is the placement of the vaults in a Roman tomb near the Casale dei Pazzi, also on the Via Nomentana, where the upper chamber (3.70 m. square) was roofed by a full-centered spherical vault on triangular pendentives, which were so designed as to make a sharp break with the curve of the dome above. There pendentives, in other words, can scarcely be classified as „merging", since, in bridging the angles between adjacent walls, they stand out so clearly as distinct functional elements that they already foreshadow the later true pendentive. In the early third century and on the basis of wider experience the Roman pendentive idea was developed more boldly and on a truly monumental scale in the great octagonal halls on the south side of the Baths of Caracalla; and very similar forms and arrangements appear in an octagonal bath-hall in the Villa of the Gordians, 238—244. Somewhat later, perhaps about 310—320, the fine dome of the Temple of Minerva Medica was built on a functional framework of ribs to strengthen its structure and raised on a decagonal drum to provide adequate lighting. Although the transition from drum to dome recalls the system employed in the Domus Augustana, the merging pendentives here are more carefully constructed and of such well realized form as to suggest that their builders thought of them as independent elements. The building as a whole, moreover, shows other progressive features which foreshadow to a remarkable degree the rise of the Byzantine style.

So far as extant monuments inform us, the final step in the evolution of the pendentive idea on Italian soil was taken in the Tomb of Galla Placidia, built at Ravenna about 440. Here the dome and pendentives over the square crossing form part of one and the same hemisphere and are built up of concentric courses of brick, backed by amphorae bedded in mortar. Although Creswell thinks that the pendentives seem „distorted", this cannot alter the fact that we have here a well-formed dome of brick on clearly defined merging pendentives. Furthermore, though they are possibly forty years later than the merging pendentives of the St. Menas tomb, their scale is so much larger, their form so much more clearly realized, and their construction so superior that there is no possibility that they were affected by influence from this minor Eastern tomb — which itself stands as a unique monument in the East, lacking forerunners as well as successors. And finally, it is certainly worthy of mention that a slightly later contemporary of the Ravenna tomb, the well-known Baptistery of the Orthodox, 449—458, carries on the tradition of brick structure and merging pendentives in a dome placed over an inscribed octagon, but on a more monumental and magnificent scale. In Italy, then, from the first to the fifth century, we can trace a continuous process of experimentation with and improvement in the application of the pendentive idea. These experiments were

worked out in a great and progressive vaulted style in which the cross vault and dome were supreme — not minor adjuncts to a universal system of roofing in wood. They were carried out, moreover, in brick re-inforced with concrete, and on a scale not remotely approximated in the contemporaneous buildings of the East, with their timid, inert, and unarticulated structure of cut and fitted stone. There is hence slight doubt that the dome on merging pendentives must be credited to the genius of Western Roman builders, who from the first were stimulated and consistently supported by imperial patronage at the focal point of a brilliant civilization, already famed for its architectural and engineering triumphs. An objection sometimes raised, however, is that none of these Western forms is a true pendentive, that is, a pendentive of radius greater than that of the dome it carries; but, in admitting this charge, it is only necessary to point out that it holds equally true for the East; and to the East we now turn for a consideration of two final monuments, still standing side by side in the capital of the Eastern Empire.

The first is the Baptistery of the great Hagia Sophia, a brick building of rectangular plan, 21.80 m. by 16.20 m., whose square body is fronted by a narthex of three cross-vaulted bays. The interior is converted to an octagon by means of four apsidal niches on the diagonals, broken out from four round arches, to which correspond four similar wall arches at the cardinal points of the structure. Above these arches the walls of the octagon are carried up to form a drum, in each face of which there opened originally a large arched window; at their tops the walls assume the form of broad segmental arches to which a fine dome, somewhat less than hemispherical, is adapted by smoothly shaped pendentives which merge perfectly with the curve of the vault. The latter's interior diameter is 14.00 m. From its many close analogies, both in form and in structure, to the typical Western buildings discussed above, it is clear that the domed Baptistery of Hagia Sophia, which, according to Anonymous, was erected by Justinian shortly before the great church itself, must be reckoned in the Western Roman tradition and considered, like the neighboring Sts. Sergius and Bacchus, a preliminary work of Anthemius, foreshadowing as regards its dome and methods of building the latter's great masterpiece which adjoins it on the north. Although the original dome of Hagia Sophia collapsed on May 7, 558, it is well known that its crown was at least 20 Byzantine feet lower than the crown of its successor as erected by Isidorus the Younger in 563; Antoniadi calculates that it had a height of only 25 Byz. ft. on a diameter of 100 ft. These dimensions have been objected to by some authorities on the ground that a dome of this type — which, in effect, continued the curve of the pendentives — would have been impossibly flat. Yet all our sources tend to prove that such in fact was the first dome of Hagia Sophia; they show, in other words, that it must have been a typically W e s t e r n R o m a n d o m e o f b r i c k o n m e r g i n g p e n d e n t i v e s, essentially the same t y p e of dome — although on an infinitely grander scale — as that used in the Tomb of Galla Placidia. The daring genius of its architect, Anthemius, is amply attested by his determination to employ this traditional Roman type of structure in a tremendously magnified form; yet his genius went much further than the mere enlargement of this earlier Western vault. By the introduction of a strong cornice above the crowns of the great supporting arches he established the four pendentives as i n d e p e n d e n t f u n c t i o n a l u n i t s. The dome itself thus for the first time became an independent member and was developed as such, that is, it was constructed on a functional framework of forty interior ribs, each diminishing in width and projection as it rose to a horizontal keystone ring at the crown — much the same system as that employed in the dome of Sta. Costanza. Finally, between each pair of ribs he opened a round-arched window, thus constituting the magnificent corona of lights whose prototype may be seen in Sta. Maria Maggiore at Nocera, at the end of the fourth century. We may therefore rest assured that the first dome of Hagia Sophia, both in construction and design, was in all respects a creation of Western Roman architecture and that, to support it, Anthemius, by introducing a cornice which was needed to give access to the inside of its crown of forty windows, had thereby created the first independent spherical pendentives in the history of architecture.

A few words remain to be said about the second dome as it was rebuilt by Isidorus the Younger in 563. When the latter was summoned to undertake the rebuilding, he found the two western pendentives and three of the great supporting arches — those on the north, west, and south — substantially intact; he removed what remained of the old dome, rebuilt the great eastern arch and the two eastern pendentives, and, on the circular basis thus reconstructed, raised his new and more lofty dome. Approximately hemispherical, with its crown raised some 20 Byz. ft. to reduce the thrust, it hence rested on essentially the same framework of arches and pendentives as had its predecessor — slightly modified, as pointed out by Conant, to reduce the north-south span.[19] Thus more or less by accident, one might say, was constituted a t r u e d o m e o n t r u e p e n d e n t i v e s, beyond doubt the first to appear in a monumental building. It must be remembered, however, that the perfect solution here achieved had been definitely foreshadowed, although on a very minor scale, as early as the reign of Hadrian in the remarkable little Roman tomb near the Casale dei Pazzi. And finally it is, perhaps, worth remarking that, although the dome of this church was thrown down and rebuilt on two later occasions, modern investigations have shown that of the dome of Isidorus the Younger there still survive five ribs on the south side and seven on the north.[20]

To account for the brilliant feat of structural engineering which Hagia Sophia displays, a number of theories have been advanced, the most generally accepted idea being that of Strzygowski, who asserted that the plan and structure of the church — essentially a central dome on a square plan buttressed by eastern and western half-domes — came directly from the Armenian niche-buttress type of church; and this theory he maintained despite the fact no prototypes of proved

earlier date can be found in the East. Students of Roman architecture, however, have long been aware that the general structural system of Justinian's great church is closely allied to that employed, for example, in the Basilica of Constantine at Rome. If a dome on four arches and pendentives were substituted for the groined cross vault of the central nave bay, and a series of buttressing half-domes at a lower level were to replace the cross vaults of the end bays, the plan and system of the Basilica would approximate that of Hagia Sophia. A further point to be stressed is that this finely articulated Constantinian structure was by no means unique in Roman Imperial building, but was, in fact, modeled on the tepidarium of the Baths of Diocletian, completed 306; indeed, the analogies are so close as to suggest that the same imperial architect was responsible for the designs of both. But we can go back even further, a full century at least, and observe that the same principles of structure and equilibrium were applied in a slightly less advanced stage not only to the Baths of Nero as rebuilt by Alexander Severus in 227, but also to the Baths of Caracalla, erected 212—216.[21] Since, however, of all these great buildings that of Diocletian presents not only the best preserved but also the most expertly organized structural system, a brief analysis of the latter may serve to throw some light on the structure of Hagia Sophia. If, then, we compare the plans of these two buildings, we note that in each case not only do eight massive piers support the three main vaults of the nave — that is, the central dome and great half-domes of Hagia Sophia, the three cross vaults of the Baths — but also that each pier is backed by a powerful buttress-respond across the aisle and, further, that the four buttress-responds of the central bay in each instance enclose stairways which lead upward. If, now, we consult the sections of these two buildings, we see that in each case the four buttress-responds of the central bay are carried through and above the aisle and triforium vaults in the form of massive buttressing towers which enclose stairways to the roofs. In the Baths the parts of the towers above the roofs absorb the lateral thrusts of the lofty nave vaults, transmitted to them above the aisle vaults through powerful sloping buttresses very similar to those in the Basilica of Constantine. In Hagia Sophia, as restored by Isidorus the Younger in 563, the buttress-responds of the main piers were in like manner carried up in the form of towers as high as the base of the dome, whose lateral thrusts were transmitted to them above the triforium roofs through complex vaulted structures. Finally, although the great half-domes of Hagia Sophia are asserted by Strzygowski and the orientalists to derive from the niche-buttress type of construction used later in the churches of Armenia, we need look no further than these same Baths of Diocletian to discover their prototypes. There, in the oval halls which flanked the huge frigidarium, we find that a lofty central cross vault was sustained by buttressing half-domes, which, rising from apsidal walls on the main axis of the structure, absorb the thrusts of this vault in exactly the same fashion as the great half-domes of Hagia Sophia serve to stabilize the central dome. On the basis, therefore, of structural analogies alone, the conclusion seems inescapable that the scientific system of thrusts and counter-thrusts, worked out so skilfully in the Baths of Diocletian and the other great imperial buildings cited, must certainly have influenced the architects of Hagia Sophia.

But here a serious objection has been raised. What little we can learn of the church's designers indicates that both hailed from Asia Minor and were presumably Greeks or of Greek descent; in architecture and building their background and training must therefore have been Anatolian, that is, entirely Eastern. The chief architect, Anthemius, was a native of Tralles, while his assistant in the task was a certain Isidorus from the neighboring city of Miletus. According to one authority, they had been pupils of a certain Proclus, a Greek mathematician of the early sixth century; and Anthemius, with Isidorus the Younger, is said also to have built the church of the Holy Apostles and to have had general oversight of all the architectural and engineering works of the capital. A modern scholar has assigned to him the church of Sts. Sergius and Bacchus, which adjoins Hagia Sophia and antedates it by a few years, because in both appear the same epoch-making principles of construction and design.[22] But despite the fact that both Anthemius and Isidorus were so highly esteemed as architects by their contemporaries and by later generations, Procopius, who very probably knew both men personally, speaks of them as μηχανικοί. and calls Anthemius „the most learned man in the skilled profession known as μηχανική". Although it has hitherto been supposed that the term μηχανικός was used to designate a sort of engineer concerned primarily with mechanical contrivances and engines of war, recent studies have demonstrated that at the time of Justinian the professional architect was regularly so called.[23] There is no doubt then, as to their professional competence or training, yet it is equally clear that they were Greeks of Anatolian origin who practiced their craft and won their reputations in the East. How, then, could they have been aware of the structural triumphs achieved by imperial builders in pagan Rome more than two centuries before the age in which they themselves lived? To this query Agathias fortunately supplies the key. He records that Anthemius was one of a remarkable family of five brothers, himself famed as a mathematician and architect, while Metrodorus gained renown as a grammarian, Olympius as a lawyer, and Dioscorus and Alexandrus as physicians. Of the last two, Dioscorus spent his life in Tralles; „but the latter, Alexandrus", says Agathius, „dwelt in ancient Rome where he attained to great honor".[24] Hence the assumption becomes more than a probability — it must, indeed, amount to a certainty — that Anthemius, with a famous brother in Rome, had often visited him there and had made a thorough study of all the great imperial buildings, those masterpieces of construction and design which up to that time had stood unrivaled in the ancient world. The proof of this conclusion is obvious and unmistakable in the structure of Hagia Sophia itself when the latter is compared with the huge vaulted basilicas and magnificent thermae of the later Empire at Rome.

From our review of the materials which were so similarly employed both in Roman and in Byzantine architecture, from our study of the structural elements — including vaults, domes, their methods of lighting and support — which were used with equal understanding and skill in both these styles, from our investigation of the introduction and developed use of colored marbles and gold mosaic, and from our comparison of the principles of statics and dynamics applied with the same grasp and daring in Hagia Sophia and in the great vaulted structures of Imperial Rome, only one conclusion is possible, namely, that no significant contributions to the formation of the Byzantine style came from the East to Hagia Sophia or to the early style in general, but that, with minor and highly debatable exceptions, all essential elements derived from the great monumental vaulted style of the West. It should be noted, finally, that this same conclusion holds equally true for the esthetics of Byzantine architecture — as so strikingly demonstrated by Dr. Zaloziecky more than fifteen years ago[25] — and that the present writer, in further developing this theory, has recently attempted to prove that it applies no less convincingly to Byzantine art in general, particularly to the supposedly „oriental" principles of colorism in ornament and design, and to the frontal rendering of figures in relief sculpture and in painting. Deriving from that essentially optical approach to visual phenomena which is so uniquely characteristic of Western Roman art, the principles of colorism and frontality received their earliest embodiment in the arts of the Flavian period at Rome, whence they later spread via the Ephesus Library and the Sidamara sarcophagi to Asia Minor, and via Ravenna and Baalbek to the far-flung Roman East.[26]

[1] In response to a request from Prof. Dr. Sas-Zaloziecky, the distinguished editor of this *Jahrbuch*, the writer presents herewith a compressed summary of certain ideas and theories developed in his recently published *Roman Sources of Christian Art*, New York 1951, a work reviewed elsewhere in these pages. With sincere appreciation of the privilege of contributing to this scholarly journal, he welcomes the opportunity of laying before its readers the most significant aspects of his study — more particularly so because the latter was, in fact, inspired and sustained throughout by the postulates of the great Viennese school of art history, the school founded by Riegl and Wichkoff and so brilliantly carried forward by their more recent successors in Austria and Italy. Because of restrictions necessarily imposed by the editor on the length of this paper, the writer has reduced footnote documentation to a minimum. He has also refrained from including illustrations of any sort, since he realizes not only the cost of such reproductions, but also that those of his readers who may feel a particular interest in his theories will wish to turn to his published volume, where all sources are cited and where illustrations can be found of the crucial monuments on which his arguments rest. Because of limitations of space, the present discussion is confined to architecture, with only brief mention of broader aspects which pertain to other forms of Byzantine art.

[2] Although the Domus Aurea of Nero was one of the first great palaces to be built of brick-faced concrete, the palace of Tiberius was probably also thus constructed, according to Perkins, „*The Italian Element in Late Roman and Early Medieval Architecture*", in Proceedings of the British Academy, XXXIII (1948), p. 6, n. II.

[3] Maiuri, „*L'Origine del portico ad arche girate su colonne*", in Palladio, I (1937), pp. 121—124; Giovannoni, „*Leptis Magna e l'architettura del Rinascimento*", ibid., pp. 3—16. Perkins, however, remains skeptical, in Journal of Roman Studies, XXXVIII (1948), pp. 59—80, 71.

[4] Rivoira, *Roman Architecture*, Oxford 1925, pp. 80, 134, 190—192, 259, 261.

[5] Morey, *The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina etc.*, Princeton 1924, pp. 40—41, Figs. 65—67, and p. 30, Fig. 25.

[6] *Ibid.*, p. 56, Figs. 98, 99, and p. 57, Fig. 101.

[7] Blake, „*The Pavements of Roman Buildings*", in Mem. American Academy in Rome, VIII (1930), pp. 35—47.

[8] Blake, *Ancient Roman Construction*, Washington 1947, pp. 55—60. Although this authority asserts, without documentation, that colored marbles were freely used in the Hellenistic period, this is a mere assumption based on the supposed „reflections" of this usage in the First Pompeian style, as proved by Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, New Haven 1944, pp. 55—57, 75. There is no evidence for the use of colored marbles in Hellenistic architecture.

[9] Dinsmoor, „*Studies of the Delphian Treasuries*", in Bulletin de Corresp. Hellenique, XXXVII (1913), pp. 27—28, Fig. 5.

[10] Palladio, *Architettura*, Venice 1570, Lib. IV, Pls. on pp. 81 and 82; also Piranesi, *Le antichità romane*, Rome 1784, Vol. I, Tav. XV, Fig. 2.

[11] The drawing of Sta. Costanza is reproduced in Krencker and Krüger, *Die Trierer Kaiserthermen*, Augsburg 1929.

[12] Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1917, pp. 12—14.

[13] Wilpert, *op. cit.* pp. 16—17.

[14] Koldewey, *The Excavations at Babylon*, London 1914, pp. 93—94.

[15] Here reference should be made to a recent work by E. Baldwin Smith, *The Dome, a Study in the History of Ideas*, Princeton 1950, in which the autor maintains that a sharp distinction should be drawn between the domical s h a p e and domical v a u l t i n g i n m a s o n r y, since the dome, not only as idea but also as a method of roofing, originated in pliable materials upon the shelters raised by many primitive peoples and was later translated into more permanent fabrics, first of wood and then of masonry, largely for symbolic and traditional reasons. But, whatever mystical symbolism may be read into the domical shape and however powerful may have been the traditional mortuary, royal, celestial, and religious implications attached to it, the raising of the „problem of the dome" into the realm of pure ideas presents no stumbling block to our discussion, which is concerned primarily with considerations of masonry structure.

[16] Maiuri, „*Il restauro di una sala termale a Baia*", in Bolletino d'Arte, X (1931), pp. 241—252.

[17] Creswell, *Early Muslim Architecture*, Oxford 1932—1940, p. 310, Fig. 394; Perkins, „*The Italian Element in Late Roman and Early Medieval Architecture*", in Proceedings of the British Academy, XXXIII (1948), p. 18, Pl. VIII, 23; Perkins, „*The Shrine of St. Menas in the Maryut*", in Papers of the British School at Rome, Vol. XVII. Creswell's date for this monument, 385—395, is revised by Perkins to 400—410. Both scholars agree, however, that it presents the earliest surviving examples in the Near East of the fully developed spherical pendentive.

[18] Schiavo, „*La villa romana di Minori*", in Palladio, III (1939), pp. 129—133, and Fig. on p. 132.

[19] Conant, „*The First Dome of St. Sophia and its Rebuilding*", in American Journal of Archaeology, XLIII (1939), p. 598, Figs. 1—5; see also Swift, *Hagia Sophia*, New York 1940, pp. 158—162, and Creswell, *Early Muslim Architecture*, pp. 321—322.

[20] Emerson and Van Nice, „*Hagia Sophia, Istanboul*", in Americal Journal of Archaeology, XLVII (1943), pp. 403—436.

[21] See Rivoira, *op. cit.*, pp. 204, 212.

[22] Sedlmayr, „*Das erste mittelalterliche Architektursystem*", in Kunstwissenschaftliche Forschungen, II (1933), pp. 46, 49, 51.

[23] See Downey, „*Pappus of Alexandria on Architectural Studies*", in Isis, XXXVIII (Feb. 1948), pp. 196—200, and also „*Byzantine Architects, Their Training and Methods*", in Byzantion XVIII (1946—1948), pp. 99—118.

[24] Agathias, *Historiae*, in Bonn Corpus, Vol. I, V, 6, p. 290.

[25] Zaloziecky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur*, Rome 1936, *passim*.

[26] Swift, *Roman Sources of Christian Art*, pp. 141—215.

SERGIO BETTINI / PADUA

AMULETI PALEOCRISTIANI?

Credo utile far presente in modo diretto ai lettori di questo Jahrbuch un curioso oggetto, scoperto nel 1944 a Montagnana (Padova), e da me già pubblicato con un primo tentativo di interpretazione.[1]

Si tratta di un piccolo amuleto di osso (alt. cm. 7), rappresentante l'albero della croce, sulla quale è appesa una figura umana a testa di asino: ai piedi della croce è un'altra figuretta di animale, in atteggiamento, si potrebbe intendere, di colpa, o anche di dolore, o di attenzione scolastica: in essa è forse possibile riconoscere una scimmia (fig. 1).

La figura del crocifisso richiama, ovviamente, quella notissima del crocifisso onocefalo del Palatino (ma si tratta qui di un amuleto, dal quale quindi l'intenzione „blasfema" può considerarsi esclusa), e ricorda anche la pur nota terracotta napoletana, passata nella collez. Tiskiewicz (fig. 2), dove si vede una figura asinina in foggia di maestro, coi suoi scolari reppresentati come scimmie: sicché parrebbe un'illustrazione figurata del graffito di Pompei, „mulus hic muscellas docuit".

In base a questo rapporto maestro-discepoli (è da rammentare che anche il crocifisso del Palatino si trova in un Pedagogium, ed è adorato da Alexamenos, evidentemente un discepolo), in base all'accusa di onolatria attestata non solo per gli ebrei ma anche per i cristiani, a qualche altro raro esempio analogo indubbiamente cristiano,[2] ecc., proponevo di interpretare la figura del crocifisso come figura di Cristo, quella della scimmia come quella d'uno dei discepoli, e l'oggetto come un amuleto gnostico, probabilmente di sethiani (che, secondo Epifanio[3], avevano identificato il Cristo con Seth-Tifone, rappresentato notoriamente — p. e. sulle tabulae devotionis del Museo Kircheriano — con la testa d'asino).

La segnalazione di questo oggetto non ebbe, a quanto so, risonanza: soltanto recentemente il Vischer ne tenne conto in un importante articolo, nel quale diede un quadro abbastanza completo dell'ampia convergenza del „simbolo dell'asino" nel sincretismo religioso tardoantico.[4]

E' soprattutto il dio dei Giudei che si trova inserito in una cerchia di divinità che hanno forma d'asino, o rapporto con l'asino. Infatti Apione (cit. da Giuseppe Flavio), Damocrito (cit. da Suida), Tacito, Tertulliano, Plutarco (restano di dubbia interpretazione passi di Floro e di Petronio), attestano che gli ebrei erano accusati di adorare l'asino.

L'origine prima di ciò sembra sia da ricercare in Persia: secondo Alföldi è qui che l'uomo originario, il dio-Uomo che ha un posto importante nelle religioni indogermaniche primitive è rappresentato con testa di asino, ed è dalla Persia che passa in Egitto e sulle pietre di Abrasax. — In Egitto, sembra si contamini con rappresentazioni di Seth — che eseguisce le sentenze pronunciate da Osiride, contro le anime che hanno meritato castigo — anch'esso onocefalo.

La contaminazione fu possibile, probabilmente, perché il dio degli ebrei, 'Ἰάω, venne spesso confuso, anzi identificato, con Seth: lo attesta un passo di Plutarco. — In molti papiri magici appare il nome della divinità, Iao, (rappresentato in forma d'asino in numerose Abrasax) accompagnato dai titoli giudaici 'Ελωαί, Σαβαώθ, Ἀδωναί: non v'è dubbio quindi che designi Iahvè. Nell'ampliarsi del sincretismo Iao è messo in rapporto anche con Dioniso (ciò si trae dall'oracolo clarico conservato da Cornelio Labeo e da passi di Plutarco): ed è identificato anche con Saturno (lo si trae da Tacito), al quale pure fu attribuita la figura dell'asino.[5]

Il passaggio agli gnostici cristiani avviene probabilmente nell'ambito del „declassamento" che in alcuni sistemi gnostici subisce il dio dei giudei. Esso vi diviene un arconte. Vischer sfrutta intelligentemente soprattutto un passo del Physiologus, nel quale si parla dell'asino come del simbolo della potenza malvagia del demiurgo, che è stata vinta[6]: a questa luce egli interpreta il crocifisso di Montagnana: il personaggio onocefalo sarebbe il demiurgo, o il diavolo, avvinto alla croce: la scimmia ai piedi sarebbe pure un simbolo del diavolo intimidito (anche la scimmia, nel passo del Physiologus, simboleggia il diavolo). Così si ritornerebbe, press'a poco, alle conclusioni dello Städler[7] a proposito del graffito del Palatino, che non avrebbe avuto relazione — o una relazione assai remota — col Cristianesimo.

Ma con questo, a mio parere, non si spiega un fatto fondamentale: che il personaggio onocefalo, tanto nel graffito del Palatino che nell'amuleto di Montagnana, sia crocifisso. Né Iao sulle Abrasax, né Seth sulle tavolette di incantamento, né Dioniso, né Saturno, né gli arconti in figura di animali dei sistemi gnostici si trovano rappresentati, ch'io sappia, crocifissi. Credo inoltre che nel graffito del Palatino il personaggio onocefalo crocifisso sia da intendere, ovviamente, e com'è stato finora inteso, come il dio che Alexamenos adora (secondo la scritta Ἀλεξάμενος σέβετε θεόν), non già come il diavolo che da quel dio è stato vinto (o che lo ha vinto). E l'oggetto trovato a Montagnana era indubbiamente portato in dosso come amuleto portafortuna: è perciò improbabile (non dico impossibile) ch'esso rappresentasse il diavolo.

Forse è opportuno tener conto, non soltanto del significato negativo, demoniaco, dell'asino nel sincretismo religioso tardoantico, ma anche di quello positivo, di buon augurio, ch'esso ebbe in una tradizione parallela, di origine ebraica, accennata anche da Tacito (H. V, 4). Secondo questa, l'asino dopo Mosè divenne animale di buon augurio: superstizione che si diffuse anche in Grecia, se Aristofane ricorda tra i buoni auspici anche la presenza dell'asino ὄνον ὄρνιν.

Non è impossibile che una figurina con testa d'asino fosse entrata nell'uso popolare ebraico come amuleto per gli erranti ebrei, in ricordo del beneficio ricevuto dagli avi antichi nel deserto. E si può pensare che taluni ebrei abbiano poi dato ad essa l'atteggiamento del crocifisso: — l'amuleto avrebbe avuto la virtù di allontanare o scongiurare l'imprecazione del sangue pronunciata dagli avi recenti (Mt. XXVII, 25) —.

Preferisco tuttavia attenermi ancora alla mia antica interpretazione (gnostici sethiani). Ma il problema rimane aperto.

A questo piccolo quesito si può avvicinare quello relativo ad una sorta di Abrasax monumentale, apparso nel corso di indagini sulle vicende storiche del santuario dei SS. Vittore e Corona presso Feltre. Su questo santuario, fondato intorno al 1055 dal crociato feltrino Giovanni da Vidor, e sul suo interesse per lo studio dell'arte bizantina, richiamai l'attenzione altra volta,[8] notando la singolarità della stessa presenza di un martyrium di evidente ispirazione paleocristiano-orientale in una zona così interna del Veneto — nella quale non giunge l'ondata di bizantinismo, che tocca Venezia e le spiagge adriatiche intorno al Mille. —

L'etichetta „romanica", tradizionalmente applicata anche alla parte più antica dell'edificio, mi sembrava impropria: la costruzione mi apparve fin da allora una evidente imitazione d'un santuario bizantino „a croce inscritta", dove le campate coperte da volte a botte erano i bracci della croce, mentre quelle coperte da crociere corrispondevano alle „camere d'angolo". Al di sopra del quadrato centrale dove, negli edifici maturi del tipo, si trova di solito la cupola, v'è una crociera più elevata delle altre — il che attribuivo ad imperizia del costruttore occidentale, non adusato a quel modulo architettonico. —.

Ma lo stile delle sculture, soprattutto, mi pareva perentorio: quelle dell'Arca dei Martiri, coi capitelli delle colonnine che la reggono (fig. 3) e quelle dei maggiori capitelli, che coronano le dieci colonne marmoree del sacello (figg. 4—5): che in nessun modo mi sembrava di poter assegnare all'epoca della fondazione del martyrium (metà c. del sec. XI), cioè al „secondo periodo aureo" dell'arte bizantina. „Le affinità con opere del periodo macedone sono alquanto generiche e dovute ... a quella tendenza a rifarsi ad esempi arcaici ... mentre le sculture feltrine si collegano direttamente ad opere cristiane orientali ... su per giù dell'epoca del fregio dell'architrave dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli, etc." Lo stile „ci guida verso l'arte siriaco-palestinese del periodo immediatamente pregiustinianeo. E' quindi logico pensare che il crociato da Vidor abbia pietosamente raccolto laggiù dei relitti di qualche tempio del V sec.[9] rovinato dagli infedeli, e di questi resti poi si sia servito per decorare, tornato in patria, la chiesa feltrina, ch'egli stesso fece costruire, dando forse suggerimenti all'architetto locale perché la sua forma s'avvicinasse a quella de' santuarii ch'egli aveva visto in Oriente. — Che tale supposizione non sia cervellotica è confermato dall'esistenza, nella chiesa stessa, di un grandioso

e bellissimo trono di marmo orientale, di tipo nettamente paleocristiano, ed attribuibile ... ad artigiani della zona siro-egiziana. Anch'esso dovette essere trasportato a Feltre dal da Vidor, che probabilmente lo raccolse là dove aveva adunato gli altri frammenti marmorei. — Ad ogni modo, quel che risulta ... è che il santuario feltrino, eretto dalla pietosa volontà d'un uomo e decorato da elementi importati ed estemporanei, è cosa eccezionale: non può essere assunto quale indice d'una penetrazione bizantina fino alla zona delle Prealpi, che ne rimase, di fatto, immune".[10]

Una „spiegazione" più precisa, che corregge, ma anche sostanzialmente conferma, dal punto di vista storico-artistico, quelle mie vecchie osservazioni basate sui soli dati stilistici, viene ora offerta da un importante e assai fondato studio del prof. A. Dal Zotto[11]: il quale, ritessendo la storia delle vicende delle reliquie dei due martiri fino alla loro ultima deposizione a Feltre, sulla base del manoscritto feltrino dell'Illustre Certamen e di altri documenti bene raccolti ed interpretati, ricostruisce a questo modo la serie cronologica delle deposizioni successive dei santi Vittore e Corona:

1. dal 171 (data del martirio) al 215 d. C. nel cimitero di Alessandria,
2. dal 215 all 802 a Ceronia di Cipro,
3. dall'802 all'804 in Sicilia, forse a Messina,
4. dall'805 al 1055 c. a Venezia, nel martyrium preesistente alla chiesa di S. Moisè,
5. dal 1055 c. a Feltre, nel sacello fondato sul monte Miesna da Giovanni da Vidor.

Un'iscrizione latina incisa sopra una tavoletta di piombo, ritrovata a Feltre entro la cassa dei martiri durante la ricognizione dei loro corpi il 19 maggio 1943,[1] attesta che le reliquie furono una prima volta traslate per mare, sotto Antonino Caracalla[13] a Cipro dal martire Teodoro, e ricomposte „da me indegno Solino, vescovo di Ceronia". — E' noto che il latino, come lingua ufficiale della chiesa cipriota, durò dagli inizii del sec. VI ai primi decennii del VII: l'iscrizione, e la composizione delle reliquie nella loro cassa a Cerinia, van poste quindi, con molte probabilità, sugli inizii del VI. Sarebbe lungo riassumere qui le osservazioni del Dal Zotto, le quali portano a queste legittime conclusioni: „siccome nell'iscrizione si contano gli anni dalla nascita di Cristo, il tempo dell'episcopato di Solino va fissato a cavallo dei due secoli (V e VI) ... Sarebbero a mio avviso da collocare nel medesimo giro di tempo l'episcopato di Solino, il riassetto del sepolcro dei Santi e la traduzione dal greco al latino dell'Illustre Certamen ... pervenuta nel Veneto insieme con le Reliquie e conservatasi nella copia del codice di Feltre ...[14]"

A quegli anni, ed allo stesso vescovo Solino, io penso si possa assegnare anche la costruzione del primo martyrium di S. Vittore, nel quale credo fossero i marmi, che poi furono asportati, e seguirono le sorti delle reliquie nelle loro successive peregrinazioni fino a Feltre, dove ancor oggi si vedono. Non solo la cassa di piombo contenente le reliquie e la tavoletta inscritta, ma anche l'arca con le sue colonnine di sostegno, e le dieci colonne coi loro capitelli, appartengono secondo me a questo

primo martyrium cipriota degli inizii del sec. VI. — Ciò è confermato dallo stile di quelle sculture: il cui carattere „siriaco" s'intende ricordando, oltre che l'aspetto generale dell'arte di Cipro in questo periodo, anche il fatto che i quattordici episcopati di Cipro dipesero da Antiochia dal tempo del concilio di Nicea, 325, fino al termine del sec. V, quando Salamina fu dichiarata sede apostolica e metropolitana, per cui la chiesa di Cipro si rese indipendente da Antiochia.[15]

Dopo la conquista di Cipro da parte dei mussulmani di Harun el Rascid (802), ed il conseguente esodo dall'isola di gran parte dei religiosi cristiani con tutte le cose sacre che poterono mettere in salvo, le reliquie di Vittore e Corona sarebbero passate in Sicilia, dove sarebbero rimaste per tre anni, dall'802 all'804, quando vennero in possesso dei Veneziani, che le trasferirono in patria (insieme con quelle di Barnaba, Spiridione e Ilarione). — Questa sosta siciliana, tuttavia, malgrado le sottigliezze interpretative del Dal Zotto dell'accenno relativo nella copia feltrina dell'Illustre Certamen, rimane per me ancora dubbia: comunque, di scarso interesse.[16] — Quel che risulta accertato, è che le reliquie si trovavano a Venezia negli ultimi anni del dogado di Giovanni Galbaio; e che a Venezia, intorno all'805, si costruì per ricoverarle il piccolo martyrium di S. Vittore, sull'area dove poi doveva sorgere la chiesa di S. Moisè. — Il Dal Zotto suppone che il materiale artistico di questo sacello, poi trasferito a Feltre, fosse tolto dai Veneziani a qualche antico edificio di Ravenna, e, a sostegno di questa ipotesi, reca il confronto tra i capitelli feltrini e quelli a paniera ondulata di San Vitale. V'è, certo, somiglianza nel „tipo" (ed è già ammirevole che uno studioso non specialista abbia ben veduto che si tratta di sculture dello stesso giro di tempo): ma vi sono a Feltre, specie nei capitelli del loggiato, caratteri romano-orientali abbastanza evidenti da distinguerli da quelli romano-occidentali di Ravenna, e da confermare piuttosto nell'ipotesi che provengano anch'essi dal martyrium cipriota del vescovo Solino.[17]

Il sacello veneziano, insufficiente ai bisogni d'una chiesa parrocchiale, fu demolito verso la metà del sec. XI. Allora, non soltanto la cassa con le reliquie, ma anche l'arca che la conteneva, e le dieci colonne coi loro capitelli furono salvati dalla distruzione e da Domenico Contarini donate, per le sue benemerenze verso la Repubblica, a Giovanni da Vidor: il quale li trasportò nella sua città natale, e li impiegò per la sua costruzione sul monte Miesna. L'edificio ripeté grosso modo la forma del martyrium veneziano, che a sua volta aveva probabilmente voluto riprodurre il sacello costruito con lo stesso materiale a Cipro sui primi del VI sec.[18]

Esso meriterebbe uno studio completo; per ora basterà riferire sul singolare trofeo che conteneva, e in parte ancora contiene: quello che chiamai una sorta di monumentale Abrasax. Le parti che ne sono rimaste, smembrate, nel piccolo museo della chiesa feltrina, sono due lastre di marmo rosa, alte ciascuna m. 0,76, ornate da figurette eseguite con la tecnica dell'agemina: il marmo fu incavato, e poi gli incavi furono riempiti di pasta metallica nera (fig. 6).

Ma tra i marmi passati da Venezia a Feltre intorno al 1055 non vi erano soltanto queste due lastre: v'era anche una piccola statua, della stessa altezza (m. 0,76) di Antinoo. Considerata probabilmente scandalosa o incongrua per un santuario cristiano, essa fu portata, dallo stesso vescovo Odorico Faller che consacrò il sacello feltrino, nel castello di sua proprietà a Servo. La statuetta, di marmo nero, non fu tenuta in gran conto dai Faller, e rimase abbandonata e sepolta sotto le macerie del castello quando questo fu, con tutti gli altri del territorio feltrino, raso al suolo per il decreto della Repubblica di Venezia, nel 1421. La si ritrovò durante i lavori di sterro del 1574: allora, acquistata da Daniele Tormitano, fu da questo regalata al patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, ed entrò a far parte della Raccolta Grimani, divenuta poi il nucleo dell'attuale Museo Archeologico di Venezia. (Fu allora che si eseguirono i restauri in bronzo che oggi si vedono).

Si tratta dunque dell'Antinoo Grimani, le cui vicende sono, d'ora in poi, note. Esso nel 1854 lasciò Venezia, spedito al Museo di Berlino da certo von Steinbüchel-Rheinwall.[19]

Il Dal Zotto, che ritesse la storia delle sue curiose vicende,[20] riunisce intelligentemente la statua di Antinoo ai due plutei istoriati rimasti a Feltre: i tre pezzi infatti corrispondono perfettamente per misure, e inoltre le figurette delle lastre appaiono per la maggior parte affrontate, o meglio, rivolte verso il centro, dove si trovava la statua (fig. 6). Non par dubbio che in origine i tre pezzi costituissero un unico monumento, un trofeo, che doveva ornare un tempietto dedicato ad Antinoo presumibilmente (dato lo stile della scultura) dallo stesso imperatore Adriano ad Alessandria: qui il trofeo doveva essere naturalmente completato dalla sua cornice, appoggiato sul suo βάθρον e posto sopra il βωμός.[21]

Di particolare interesse sono le due lastre rimaste a Feltre, con le loro figurine nere. Esse si riferiscone senza dubbio al culto di Antinoo: il quale, com'è noto, dopo la morte — da lui cercata deliberatamente per consacrare l'anima sua alla felicità di Adriano — fu divinizzato. Il suo culto, voluto dall'imperatore, fu elaborato sui principi teologici degli Egizii (egli diviene Osiride, abita una nuova stella, dalla quale la sua anima esce ogni mattina, e alla quale ritorna ogni sera, illuminandola del suo splendore, etc.). — Il Dal Zotto trova di ciò chiara conferma nelle immagini dei due plutei: prendendo esempio dalla interpretazione di Hopfner della Stele di Metternich,[22] identifica le figure ad una ad una e ne ricerca il significato. Si tratta di simboli specificamente egizii, riferiti alla morte ed alla resurrezione di Antinoo. Costui — tale sarebbe in breve il senso complessivo dell'intero trofeo, statua e tavole — uscito dalla sala della doppia Giustizia e superate le difficili prove dell'anima (raffigurate nell'antitesi tra simboli malvagi e simboli di salvazione, contrapposti nelle due tavole) ha udito la sentenza del dio Thoth, che lo resuscita. — La presenza poi di simboli riferibili alla magia astrologica „fa sottindendere tutta una serie di preghiere apotropee da parte dei fedeli, di offerte, di atti espiatorii e di invocazioni al nume benigno, potente sia nel regno dell'amore, sia nella persecuzione contro l'iniquità".[23]

Su di ciò, non credo possano sussistere ancora gravi problemi. Ma le sorti successive di quel trofeo sono curiose. Esso seguì sempre le spoglie dei martiri cristiani Vittore e Corona nelle loro numerose peregrinazioni: fece parte integrante del loro martyrium, fino alla loro ultima traslazione a Feltre. Durante le stragi e le espulsioni ordinate ad Alessandria da Caracalla nel 215, ἱερά τινα ἐσυλήθη, scrisse Dione (LXXVII, 23): tra questi ierà vi fu anche il tempietto dedicato ad Antinoo: i cristiani fuggitivi lo spogliarono del suo trofeo e ne portarono i pezzi a Cipro, insieme coi resti dei due martiri.

Ciò, secondo l'iscrizione della lamina di piombo trovata nella loro cassa, sarebbe stato opera, particolarmente, di un Teodoro, che l'autore dell'epigrafe, Solino — colui che agli inizi del sec. VI ricompose le spoglie a Cerinia — chiama martire.

Ma quale fu la ragione che spinse Teodoro ad impadronirsi del trofeo pagano? Il Dal Zotto ne dà la spiegazione che appare la più ovvia: l'idolo sarebbe stato considerato dai cristiani una sorta di preda bellica, una spoglia trafugata al nemico vinto perché ornasse la tomba del „martire vincitore". „L'accostare alle spoglie dei Santi la statuetta di Antinoo insieme con l'emblema della sua apoteosi significava per Teodoro la vittoria di Cristo sull'idolo imperiale: la vittoria di colui che aveva affrontato il martirio per amore di Cristo sul disgraziato che aveva dato la vita per un uomo mortale: la vittoria del costume purissimo sull'aberrante divinizzazione della lussuria . . ."[24]

Ma, a ripensarci, questa spiegazione non soddisfa completamente. Può essere che codesta fosse l'idea che spinse i cristiani di Alessandria, nel 215, e particolarmente Teodoro (soprattutto se costui era tra i discepoli di Origene) ad asportare il trofeo di Antinoo dal suo tempio; ma è difficile credere che, con la stessa idea, un vescovo del VI sec. ospitasse un siffatto idolo, considerandolo sempre come tale, in un santuario cristiano, e che questo fatto si ripetesse poi con tanta pertinacia in tutte le successive ricostruzioni del martyrium di S. Vittore. Giacché, s'è visto, sempre il trofeo di Antinoo fu messo in salvo (e non dovette sempre essere facile) insieme con le reliquie, fino alla loro ultima dimora sul monte Miesna.

E allora vien fatto di chiedersi se non ci si trovi anche qui di fronte ad un esempio, particolarmente vistoso, di cristianizzazione di immagini e simboli pagani: un processo, che non possiamo negare sia avvenuto, e su scala piuttosto larga, specialmente in Egitto: ne fanno fede tra l'altro numerose sculture copte, indubbiamente cristiane, ma rappresentanti, talora in maniera assai esplicita e veristica, figure ed episodii di miti pagani, che sembrerebbero il più possibile lontani dal Cristianesimo (ess. Leda col Cigno, Afrodite, etc.). Ne fa fede anche tutto un gruppo di sculture, variamente interpretate, ma probabilmente di trapezofori (es. il noto „Orfeo" del Museo Bizantino di Atene, ed altri numerosi marmi della stessa forma e press'a poco delle stesse misure), molti dei quali io penso sostenessero tràpeze cristiane. Per

essi è spesso possibile stabilire, o supporre con molta verosimiglianza, la provenienza alessandrina, e su di essi, insieme con simboli più correntemente cristianizzati (es. l'Ermete crioforo-Buon Pastore) ricorrono spesso soggetti analoghi a quelli dei timpani o delle lunette copte.

Codeste rappresentazioni pagane cristianizzate hanno un significato comune: la morte e la resurrezione. Al tramonto della classicità, com'è noto, gli antichi e più profondi significati — che la tradizione classica aveva passato sotto silenzio — di alquanti mitologemi greci riaffiorano: e di Afrodite, per es., si ripresenta l'antico volto lunare, notturno: ricompare l'e p i t y m b i d i a onorata a Delfi.

E non soltanto dunque — ciò che è più noto ed ovvio — i miti di Dioniso e di Orfeo, variamente commisti e contaminati con divinità egizie, ebraiche, e coi simboli della magia, ma anche, è da credere, quelli di Afrodite, anche quelli degli amori di Giove, come Leda, riassumono il significato primitivo di morte e resurrezione[25]: ed è per questa via, penso, che sono per qualche tempo ospitati in alcuni cicli sepolcrali cristiani.

Non meraviglierebbe quindi, che con questo significato (che poi si perdette), vi fosse stato assunto anche il trofeo alessandrino del morto e risorgente Antinoo.

1 *Un crocifisso-amuleto onocefalo scoperto a Montagnana*, in „Nuovo Didaskaleion", Catania 1947, a. I, fasc. I.

2 v. p. e. Clermont-Ganneau in „Revue Critique" 1879, p. 21.

3 *Adv. Haer.*, P. G. XLI, col. 666.

4 L. Vischer, *Le prétendu „culte de l'âne" dans l'Eglise primitive*, in „Revue de l'Histoire des Religions", T. CXXXIX, n. 1. Janvier-Mars 1951, pp. 14 sgg.

5 Ibn Esra scrive a *Amos*, 5, 26: „Chewan (= Saturno) era adorato presso gli arabi sotto forma d'un'immagine di asino, e noi riconosciamo in lui il pianeta che regna sul sabato . . ." Cf. Vischer, loc. cit.

6 Il collega e amico C. Diano mi suggerisce di emendare il passo del *Physiologus*, riferito dal Vischer, a questo modo: ἐπειδὴ νυξ [ἐστι] (τουτέστιν · ὁ λαὸς των ἐθνῶν) ἴση γέγονε τής ἡμέρας (τουτέστι · τῶν προφητῶν) ἐβόησε ὁ ὄναγρος (τουτέστιν ὁ διάβολος). In più il Vischer nota che Origene riporta (*Contra Celsum*, VI, 31) che, nel corso d'un atto di culto, gli gnostici dovevan passare davanti alle sette porte dell'arconte, e recitare in questo momento una formula. Ciò segue immediatamente il passo nel quale si tratta di arconti in figura di animali e, tra essi, d'uno in figura di asino. La formula che si recitava davanti alla porta relativa all'arconte in figura di asino sarebbe analoga alla rappresentazione del crocifisso di Montagnana, dove, nella croce arborea, vi sarebbe corrispondena con le parole ζωῆς ξύλον.

7 in „Bull. Comm. Arch. Com." LXIII, Roma 1935, pp. 97 sgg.

8 *Padova e l'arte cristiana d'Oriente*, in „Atti del R. Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti", A. a. 1936—37, T. XCVI, p. 2, Venezia 1937, pp. 203—297.

9 l'attribuzione al V sec. (e non ai primi del VI, come ora m'appare più probabile) m'era suggerita allora dal confronto con opere occidentali: ma non tenni il dovuto conto del carattere r i t a r d a t a r i o che l'arte delle province orientali na in questo momento rispetto all'Occidente, sicché v'è uno scarto, nel grado stilistico, di almeno mezzo secolo. Su ciò vedi le sottili e precise osservazioni di W. Sas-Zaloziecky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur*, Roma-Freiburg 1936, s. t. pp. 179 sgg.

10 *Padova e l'arte cristiana, etc. cit.* pp. 291—292.

11 A. Dal Zotto, *La traslazione da Alessandria d'Egitto dei SS. Vittore e Corona e della statua di Antinoo del fondo Grimani.* Padova, Tipografia del Messaggero, 1951.

12 pubbl. da A. Pellin, *Storia di Feltre*, Feltre, Tip. P. Castaldi, 1944, pp. 62 sgg.

13 a seguito delle stragi, distruzioni ed espulsioni ordinate da Caracalla ad Alessandria nel 215, allorché molti cristiani fuggirono portando seco quel che poterono di reliquie, cose sacre, etc.

14 Dal Zotto, *op. cit.*, p. 87.

15 ciò può spiegare anche perché nel cod. feltrino dell' *Illustre Certamen* si affermi che le reliquie dei santi Vittore e Corona provengano dalla Siria, e perché la notizia della deposizione dei martiri in Siria compaia anche nel riassunto che del *Certamen* fece il venerabile Beda. La depositio e la costruzione del martyrium di Cerinia, diocesi siriaca, dovettero avvenire al tempo stesso in cui si compilava la loro *Passio*, che infatti entrò a far parte del Martirologio siriaco probabilmente agli inizii del sec. VI.

16 se non forse per l'esortazione: „*Oro vos in patriam meam transferri ne prohibete ut sepulcro, quod mihi vivens posui, condar*", la quale, messa dal trascrittore feltrino in bocca a Vittore in punto di morte, potrebbe essere interpretata a favore di una ricostruzione a Venezia del martyrium originale di Cipro, come credo sia in realtà avvenuto.

17 per la caratterizzazione stilistica della scultura dei capitelli nelle due zone dell'Impero in questo tempo, ved. ancora W. Sas-Zaloziecky, *op. cit.*, pgg. 179 sgg.

18 L'aula feltrina del da Vidor fu poi snaturata dal vescovo Arbone, che, nel secondo decennio del sec. XII la trasformò nell'attuale chiesa romanica — pur conservando la maggior parte delle strutture originarie di quella, che venne a costituire la parte absidale della nuova chiesa —.

19 v. p. e. *Kön. Museen zu Berlin, Beschreibung der Antiken Skulpturen*, Berlin 1897, p. 147. — Sulla statua, ved. P. Marconi, *Antinoo*, in „Monum. antichi pubbl. per cura della R. Accad. die Lincei", vol. XXIV, Milano 1923, pp. 162—269, Tav. XIV p. 248 n. 111.

20 *op. cit.*, specialm. pp. 61—64.

21 il tutto non doveva essere però appoggiato alla parete del tempietto (Dal Zotto, *op. cit.* p. 64), perché le lastre sono decorate, quindi dovevan essere visibili, anche sulla faccia posteriore (fig. 8). Il che le avvicina ancor più alla stele di Metternich.

22 Th. Hopfner, *Der Tierkult der alten Ägypter, nach den griechisch-römischen Berichten und den wichtigeren Denkmälern*, in „Denkschr. der K. Akad. der Wiss. in Wien", phil.-hist. Kl. 57 B. 2 Abh., Wien 1914, p. 180.

23 Dal Zotto, *op. cit.*, p. 77.

24 Id., *ibid.*, p. 87.

25 v. a questo proposito le osservazioni di K. Kerényi in varie opere: p. e. in *Töchter der Sonne*, 1944.



Fig. 1. Crocifisso amuleto onocefalo scoperto a Montagnana

Fig. 2. „Mulus hic muscellas docuit“, Terracotta della Collezione Tyszkiewicz

Fig. 3. Feltre, Santuario di S. Vittore, Arca dei Martiri



Fig. 4. Feltre, Santuario di S. Vittore e Corona



Fig. 5. Feltre, Santuario di San Vittore e Corona. Capitello

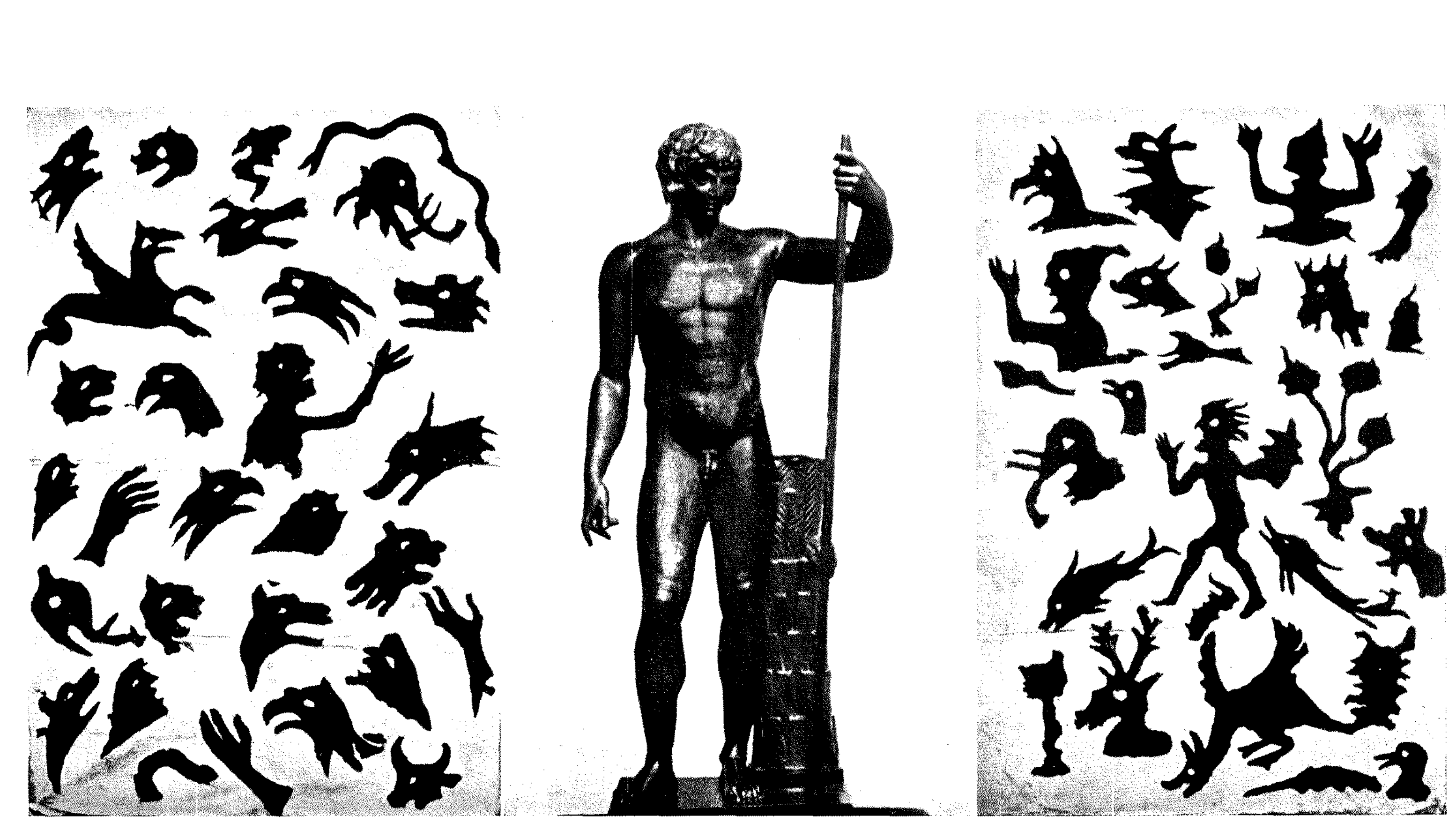


Fig. 6. Il Trofeo di Antinoo (ricostruzione Dal Zotto)

FRANCE STELÈ / LJUBLJANA

MITTELALTERLICHE BILDENDE KUNST IN JUGOSLAWIEN IM LICHTE DER AUSSTELLUNG IM PALAIS CHAILLOT IN PARIS

Im Frühjahr 1950 hat Jugoslawien in Paris eine große Ausstellung ihrer mittelalterlichen Kunst in naturgroßen Kopien und Abgüssen veranstaltet.[1] Das Besondere dieser Ausstellung, in der die Wandmalerei vorherrschte, war, daß sie sich nicht auf die in der Kunstgeschichte meistbekannte byzantinisch-slawische Kunst Serbiens und Makedoniens beschränkte, sondern ausdrücklich nach einer gleichwertigen Präsentierung aller Manifestationen des mittelalterlichen Kunstwollens bei den jugoslawischen Völkern ohne Rücksicht darauf, ob sie in der byzantinisch- oder in der westlich charakterisierten Form realisiert worden sind, strebte. Ihr Ziel war nichts weniger als die künstlerische Schaffensfähigkeit der Balkan-Slawen, die seit dem Mittelalter durch Jahrhunderte hindurch ihrer nationalen Persönlichkeit beraubt und meistens als kulturschöpferisch minderwertig betrachtet wurden, zu beweisen und zu manifestieren. Zu diesem Zwecke sind alle jene, gegen Ende des Mittelalters auf dem slawischen Balkan sporadisch realisierten Denkmälergruppen, die für das ethnisch-slawische Kulturmilieu charakteristisch sind, ausgewählt worden. Die chronologische und die territoriale Verteilung dieser untereinander erscheinungsfolgenmäßig nicht enger verbundenen Denkmälergruppen an sich ist schon ein Beweis, daß man dem Balkan den Charakter eines eigenartigen, geographisch zwar in sich geschlossenen, aber trotzdem nicht isolierten Halbkontinents, auf dessen Kulturleben recht verschiedene, oft divergente Einflüsse einwirkten, zuerkennen muß. Dieser Halbkontinent, auf dem sich seit der Frühzeit der Kultur die weltgeschichtlich entscheidenden Sphären des europäischen Westens und Ostens, des Mediteranums und des Nahen Orients begegnen, war infolge seiner eigenartigen Lage seit jeher in lebhaftester Bewegung begriffen, so daß er sich nur selten auf sich selbst konzentrieren und seine Eigenart ganz zur Geltung bringen konnte. Die wichtigsten solcher Momente seit der Besitznahme des Großteils der Halbinsel durch die Slawen versuchte die Pariser Ausstellung der Kulturwelt im Lichte der südslawischen Kunst des Mittelalters vorzustellen. Es sind dies der chronologischen Reihenfolge nach: 1. Die altkroatische Kunst in Norddalmatien vom Ende des 8. bis zum 11. Jh. in der Zeit des altkroatischen Staates, 2. die byzantinische Wandmalerei in der Zeit des mittelalterlichen serbi-

schen Staates in Südserbien und der slawischen Staatsbildungen in Makedonien vom 10. bis zum Anfang des 15. Jhs., 3. die bogomilische Grabmalskulptur in Bosnien vom 12. bis 16. Jh., 4. die dalmatinische Skulptur von der späten Romanik bis zur Renaissance, vom 13. bis zum 16. Jh., 5. die slowenische und istrisch-kroatische Wandmalerei vom 13. bis zum 16. Jh. in Istrien, Kroatien und in Slowenien.

Diesen Hauptgruppen war eine Sammlung von Ikonen und von Gegenständen der byzantinischen Kleinkunst in Edelmetall, Goldstickerei usw. angeschlossen. Die Ausstellung wurde im Jahre 1951 in etwas eingeschränktem Ausmaße in Zagreb wiederaufgestellt und ist dort den an ihr Interessierten noch immer zugänglich. Im Jahre 1951 ist sie sogar durch eine eigene Ausstellung der Goldschmiedekunst aus Zadar vom 10. bis 15. Jh. bedeutend ergänzt worden.[2]

Unter den ebengenannten Gruppen ist weitaus die zahlreichste und imposanteste die Gruppe der serbischen und makedonischen Wandmalereien, so daß die Ausstellung auf diese Weise doch einen vorwiegend byzantinischen Charakter trägt und daneben nur noch die bogomilische Grabplastik als besonders eigenartig voll zur Geltung kommt.

Bereits aus dieser summarischen Aufzählung der Hauptgruppen der jugoslawischen mittelalterlichen Kunst ist zu ersehen, daß es sich durchaus nicht um Äußerungen eines einheitlich wirkenden Kunstwollens handelt, sondern vielmehr um oft sehr elementare Ausbrüche eines Kunstwollens, welches, sobald die Bedingungen gegeben sind, einmal hier, das anderemal dort aufblitzt und wieder erlischt, so daß sich seine Manifestationen zeitlich und räumlich getrennt auf ganz Jugoslawien verteilen; im Süden und im Südosten ist es die makedonisch-serbische, im Westen längs der Adriaküste die dalmatinisch-kroatische, im Nordwesten die slowenisch-istrische und im Zentrum die bosnisch-bogomilische Gruppe. Es ist ferner nicht zu übersehen, daß diese Kunstäußerungen, die fast durchwegs religiös gebunden sind (es handelt sich um die orthodox- und katholisch-christliche und die bogomilische Religion), auch ganz verschiedene soziologische Voraussetzungen und ebenso verschiedene Kulturstufen widerspiegeln: die serbisch-makedonische ist eine Hof- und Klosterkunst, die altkroatische eine dynastische Kunst, die bogomilische eine volkstümlich feudale, die Zadarer Goldschmiedekunst eine Stadt- und Klosterkunst, die dalmatinische Plastik eine Stadtkunst und die slowenisch-istrische Gotik eine Stadt-, vor allem aber eine Landkunst. Daraus ergibt sich, daß auch die Qualitätsgrade und die stilistischen Ausdrucksweisen ebenso verschieden sein müssen: die altkroatische Kunst gehört der italo-karolingischen Flechtbandornamentik an; die serbisch-makedonische der byzantinischen Kunstgruppe an; die Zadarer Goldschmiedekunst der Romanik und der Gotik; die dalmatinische Plastik stellt lokale Abwandlungen der romanischen, gotischen und Renaissance-Skulptur dar; die bogomilische Plastik ist ausgesprochen primitivistische Volkskunst, die slowenische und istrische Wandmalerei endlich gehört mit wenigen byzantinisierenden Ausnahmen der Spätstufe der Gotik an.

Was den Qualitätsgrad anbelangt, ist die serbisch-makedonische Wandmalerei sicher die bedeutendste; sie umfaßt eine mehr als zweihundertjährige Entwicklung und ist im Bereiche des byzantinischen Kulturkreises gegen Nordost auch außerhalb der Balkanhalbinsel vom Einflusse gewesen. Anderseits muß man der bogomilischen Plastik eine einzigdastehende Urtümlichkeit zuerkennen und sie auf dem Gebiete des magisch-expressionistischen Kunstschaffens unter die bedeutendsten Manifestationen dieser Art im späten Mittelalter einreihen. Ihr volkstümlicher Zug erweckt besonders vom Standpunkte der nationalen Kunstforschung ein starkes Interesse. Die dalmatinische Plastik und die slowenisch-istrische Wandmalerei sind andererseits kulturgeographisch und regionalschöpferisch betrachtet instruktive Äußerungen des Pieperschen Raumstiles.[3]

Die jugoslawische Kunst aber, wie sie sich durch diese Ausstellung präsentiert, ist schließlich und endlich doch nur ein, obzwar der größte Teil der mittelalterlichen Kunst auf der Balkanhalbinsel, welche aber auch außerhalb der jugoslawischen Grenzen den jugoslawischen ähnliche Erscheinungen zutage förderte, und ihr Problem schließlich doch nur ein Teilproblem der Balkankunstproblematik sein kann. Dadurch wird natürlich das Problem, welches schon in Jugoslawien genug kompliziert ist, noch komplizierter und für den Uneingeweihten direkt unlösbar. Der Erste, der den Versuch wagte, in der Kunstforschung des Balkans Ordnung zu schaffen, ist Josef Strzygowski gewesen, der vor fast einem Vierteljahrhundert in einem anläßlich des Belgrader Byzantologischen Kongresses veröffentlichten Artikel „Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst"[4] einige sehr treffende Beobachtungen in dieser Hinsicht festlegte und das scheinbar Unvereinbarliche im Lichte einer gemeinsamen historischen Problematik zu vereinigen und zu deuten versuchte.[5]

Ich beabsichtige durchaus nicht, die treffenden Beobachtungen Strzygowskis über die Balkankunst hier zu wiederholen; ich kann aber trotzdem nicht umhin, dem Leser dieser Zeilen die allgemeinsten, für das kunsthistorische Verständnis und für die richtige Beurteilung des auf der Pariser Ausstellung der internationalen kunsthistorischen Welt ausgestellten, wenig bekannten Materials notwendigen Konstatierungen ins Gedächtnis zu rufen. Dann erst, so glaube ich, kann das die Kunstforschung in erster Linie interessierende, durch diese Ausstellung am aufdringlichsten gestellte Problem des Byzantinismus in der jugoslawischen Kunst mit Aussicht auf Erfolg angepackt werden. Es wird sich nämlich zeigen, daß man die Frage nach dem Byzantinismus auf dem Balkan durchaus nicht einfach mit der Konstatierung erledigen kann, daß die Jugoslawen seit der Christianisierung in byzantinisierende und romanisierende getrennt worden sind und die ersten die byzantinische, die anderen die westeuropäische Kunst produzierten. Schon nach den eingangs gegebenen, ganz allgemeinsten Konstatierungen wird man sich vor solchen pauschalen Beurteilungen der jugoslawischen mittelalterlichen Kunst hüten müssen.

Schon die kürzest gefaßten, chronologisch gegebenen historischen Feststellungen über die anfangs erwähnten Denkmälergruppen genügen, um das Problem des jugoslawischen Byzantinismus in ein klareres und, wie ich hoffe, die Beobachtungen Josef Strzygowskis logisch ergänzendes Licht zu rücken.

Die Bandflechtornamentik wurde zur altkroatischen Kunst um das Jahr 800, als sich diese slawische ethnische Gruppe angesichts des wachsenden Einflusses des fränkischen Reiches an den östlichen adriatischen Küsten nach gewissen Schwankungen zwischen Ost und West, was damals aber noch durchaus nicht das Orthodoxe und Katholische im Sinne des 2. Jhts. bedeutete, für Rom, über dem damals der Schatten des siegreichen Karolingerreiches hing, entschloß. Es ist bezeichnend, daß eines der wichtigsten und frühesten Denkmäler dieser Kunst, das Taufbecken Višeslavs, aus der Zeit um 800 ist, und daß es vollkommen reife italo-karolingische Formen der Flechtbandornamentik aufweist. Bezeichnend ist aber anderseits, daß trotz der endgültigen Anlehnung der christianisierten Kroaten an den Westen doch gerade in diesem östlichsten Gebiete der dreistreifigen Flechtbandornamentik die byzantinische Nachbarschaft bei der weiteren Entwicklung dieser anikonischen Ornamentkunst sehr oft figural-ikonographisch eingewirkt und sie für die Aufnahme der westlichen romanischen Einflüsse zugänglicher gemacht hat.[6]

Bei der chronologisch zweiten Gruppe, der serbisch-makedonischen, können wir ebenso sehr interessante Tatsachen beobachten. Es ist nämlich kulturgeographisch nicht ohne Bedeutung, sondern unserer Ansicht nach sogar grundlegend wichtig, daß die serbisch-byzantinische Kunst als Ausdruck der nationalen Vereinigung bis zu dieser Zeit zersplitterter slawischer Stämme in den südwestlichen jugoslawischen Gebieten, unweit von der Küste des Adriatischen Meeres, an einem Punkte, der ebenso dem Einflusse der nordwestlichen Zentren der griechisch-byzantinischen Kunst als auch der an der dalmatinischen Küste aus Italien übers Meer kommend festen Fuß gewinnenden romanischen Kunst ausgesetzt war. Süddalmatien und Ohrid sind kunstdenkmälerisch die beiden Polarpunkte, wo man die Quellen der altserbisch-makedonischen Kunst studieren kann.[7]

Die ältere der beiden polargebundenen Komponenten der serbisch-makedonischen byzantinischen Kunst, die makedonische, die sich auf Ohrid stützt, entwickelte sich im Anschluß an die griechisch-byzantinische Tradition des Landes und durch Aufnahme der Einflüsse der nach dem Ikonoklasmus sich erneuernden byzantinischen Kunst nach der Christianisierung der makedonischen Slawen durch die Schüler der hl. Cyrill und Method seit dem 9. Jh. Besonders wirksam ist die Zeit des Makedonischen Staates unter Samuil im 10./11. Jh. gewesen. Die Architektur schließt an die Tradition der hellenistischen Basilika mit eingeschriebenem Kreuzraume mit der Kuppel an, die Malerei an den Monumentalstil der gleichzeitigen griechisch-byzantinischen Mosaik- und Wandmalerei. Für beides ist ein beredtes Beispiel die H. Sophienkirche in Ohrid.

In der sehr bewegten Geschichte des spätmittelalterlichen Makedoniens, das zwischen den Selbständigkeitsbestrebungen und der byzantinischen oder bulgarischen Obergewalt schwankte und endlich seit dem Ende des 13. Jhs. mit Serbien vereinigt wurde, kann man in der Malerei ein Abrücken von dem Monumentalstil zu einer zuerst dramatisch expressiven, dann zu einer realistisch-erzählenden Manier beobachten (Nerezi 1164, Staro Nagoričino 1318). In der Architektur bekam seit dem 12. Jh. der byzantinische lebhaft-dekorative Ziegelbautypus mit seinen bis fünf Kuppeln zählenden Anlagen, der in der zweiten Entwicklungsphase der altserbischen Kunst auch in Südserbien als die Kosovo-Metohija-Gruppe maßgebend wurde, das Übergewicht.

Die kultur- und religionspolitische Lage der Wiege des serbischen Einheitsstaates in der Raška ist auch für seine Kunst schicksalsbedeutend gewesen. Man konstatiert nämlich schon seit dem 8. Jh., seit der Christianisierung der bis zur Adriaküste vorgedrungenen Serben, ein Schwanken zwischen dem christlichen Orient und Okzident, dem erst der Gründer der ersten Dynastie, Stefan Nemanja, im 12. Jh. mit der Gründung einer serbisch-byzantinischen Nationalkirche ein Ende machte. Von dieser Zeit an bis zum Ende der altserbischen Selbständigkeit am Ende des 14. Jhs. und in der ersten Hälfte des 15. Jhs. hat die nun auf byzantinischen Grundlagen sich entwickelnde altserbische Kunst drei Phasen, in denen der serbische Anteil an der byzantinischen Kunst deutlich zutage tritt, durchgemacht. An 1000 Kirchen, einer großen Anzahl von Klöstern, an 1000 Burgen und an 10.000 Wandgemälden zählende Kunstdenkmäler sind sprechende Zeugen dieser blühenden Kultur.[8] Während die Malerei sich doch vorwiegend in dem Rahmen der Tendenzen der gleichzeitigen byzantinischen Malerei entwickelte, sind in der Architektur und Skulptur der vordynastischen Zeit und der ersten dynastischen Periode westliche romanische Stiltendenzen deutlich ausgeprägt. Der westliche Langhausbau, gekreuzt mit dem byzantinischen Kuppelmotiv und vereint mit romanischen Stilelementen, ist für diese Zeit maßgebend, während seit der zweiten Entwicklungsperiode von der zweiten Hälfte des 13. Jhs. an die byzantinische Kreuzkuppelkirche die Oberhand gewinnt.

Der Verselbständigung der altserbischen Malerei diente außer der nationalen Vereinigung im 12. Jh. vom Anfange des 13. Jhs. an auch die Tatsache, daß infolge der Kreuzzüge das byzantinische Reich für mehr als ein halbes Jahrhundert dem Lateinischen Kaisertume in Konstantinopel Platz machen mußte. In dieser Zeit der Konzentration auf ihr eigenes Wesen konnte die altserbische Malerei ihre besonderen Wesenszüge entwickeln und sie als besonderes Charakteristikum der altserbischen Malerei weitervererben.

Es handelt sich dabei erstens besonders um einen in dieser Zeit selten so entwickelten, wenn auch in der ganzen spätmittelalterlichen Malerei im Westen und im Osten immanent wirkenden und im Vordringen sich befindenden Hang zum Realismus, zweitens um die Schaffung nationalhistorischer ikonographischer

Themen und drittens um die Ausbildung einer von der religiös-ikonographischen Gebundenheit sich loslösenden Stifterbildniskunst.

Für die Entwicklung dieser Kunst im Zeitalter des dynastischen Altserbiens von der Mitte des 12. bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jhs., als die türkische Unterjochung der altserbischen Kultur ein jähes Ende bereitete, sind sowohl die zweimalige Verschiebung des Staatszentrums aus Raška im Südwesten nach Nordost sowie im 13. und 14. Jh. für die gesamtbyzantinische einerseits und für die westeuropäische Malerei andererseits, gleicherweise im neuerdings byzantinischen Konstantinopel wie auch in Italien sich ereignende kunsthistorisch bedeutende Tatsachen, und zwar das letzte Aufblühen der griechisch-byzantinischen Kunst und die sogenannte giotteske Reform der westlichen Malerei von Bedeutung gewesen.

Wir können drei zeitlich, aber auch landschaftlich bedingte Gruppen der altserbischen Wandmalerei unterscheiden: die erste hat ihr Zentrum in der Raška und umfaßt das 12. und 13. Jh., die zweite hat ihr Zentrum in Südserbien und umfaßt das 14. Jh. bis zur Niederlage der Serben in der Schlacht auf dem Kosovo polje im Jahre 1389, die dritte endlich umfaßt die Nachblüte dieser Kultur bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jhs. im Moravatal.

Bei der ersten Gruppe (Mileševa 1236, Apostelkirche in Peć aus ca. 1235, Gjurgjevi Stupovi, Morača 1252, Gradac, Sopoćani 1265) ist die Anlehnung an das Erbe der byzantinischen Mosaikmalerei sehr deutlich zu bemerken; dies geht so weit, daß hie und da in der Malerei sogar die Struktur der Mosaikgründe nachgeahmt wird; für den allgemeinen Eindruck ist ein ausgesprochen monumentales Streben ausschlaggebend. In den jüngeren Werken spürt man auch westliche Einflüsse. Das besonders Charakteristische dieser ersten Stufe der serbischen Wandmalerei ist eine ausgesprochene Neigung zum Realistischen. Diese Neigung äußert sich sowohl in einer für diese Zeit in der europäischen Malerei außergewöhnlichen Einführung von realistischen Motiven in die konventionell komponierte religiöse Malerei, wie vor allem auch in der nationalhistorischen Motivik.

In erster Linie ist hier die Vorliebe für das Gründerporträt zu unterstreichen; hier wird der Kirchengründer nicht wie sonst in der mittelalterlichen Malerei als untergeordnetes Darstellungsobjekt behandelt, sondern als ein selbständiger Teil des Programms, auch nicht isoliert, sondern als Bestandteil einer Gruppe von Porträtierten im Sinne des repräsentativen Familienporträts dargestellt. Die Wahrheitsliebe äußert sich nicht nur in den Kostümen, sondern auch in der oft verblüffenden Individualisierung des Ausdruckes. Die Vorliebe für das Porträt ist nicht nur für die Blütezeit der serbischen Wandmalerei charakteristisch geblieben, sondern behielt ihre Popularität auch in der Zeit des kulturellen Tiefstandes unter dem türkischen Joche.[9]

Eine zweite, vom Standpunkte der realistischen Neigung zu bewertende Eigentümlichkeit dieser Malerei ist die Schaffung einer Anzahl nationalhistorischer Bildthemen aus der Geschichte des ersten serbischen Königshauses der Nemanjiden.

Es ist zwar nicht zu übersehen, daß es sich dabei um Umdeutungen bestehender religiös-ikonograpischer Themen handelt, aber trotzdem wird man den Themen „Der Tod Nemanjas", „Das Begräbnis Nemanjas", „Das Konzil Nemanjas", „Der Tod der Königin Anna" usw. einen für diese Zeit außerordentlichen eigenen Schöpfungsgrad zuerkennen.

Die zweite Phase der Entwicklung dieser Malerei ist die südserbische; sie umfaßt das ganze 14. Jh. und entwickelt die im 13. Jh. geschaffenen Grundlagen weiter. Teilweise ausschlaggebend für diese Periode war es, daß sich nach der Erneuerung der byzantinischen Macht in Konstantinopel Serbien, das damals seinen größten territorialen Umfang erreichte, unter König Milutin wieder enger an die byzantinische Politik und Kultur anlehnte. Die Bedeutung dieserWendung für die serbische Wandmalerei ist nicht zu unterschätzen und besonders der Einfluß des wichtigsten byzantinischen Malwerkes dieser Zeit, der Zyklen in der Kachriedjami in Konstantinopel, nicht zu übersehen.

Der Charakter der serbischen Wandmalerei hat sich in dieser Periode sichtlich verändert. Die Quellen der neuen Anregungen sind nicht mehr in der älteren byzantinischen Monumentalmalerei zu suchen, sondern in der Ikonen- und besonders in der Miniaturmalerei. Das bewirkte auch die Änderung des großzügigen Formats in eine reicher gegliederte, weniger übersichtliche Aufteilung der bemalten Flächen. Der religiöse Motivkreis hat sich bedeutend erweitert. Erzählende Themen wurden beliebt, dramatisch bewegte Motive werden bevorzugt, das Anekdotische wird gesucht, neue realistische Beobachtungen aus dem Leben werden in die Szenen eingeführt. Die nationalen Themen dauern fort und werden durch das neue Motiv des Stammbaumes der Nemanjiden erweitert. Die Porträtkunst hat nun ihren Höhepunkt erreicht. In etwas mehr als einem halben Jahrhundert sind an zweihundert Porträts entstanden, und das in einer Zeit, als die westeuropäische Porträtkunst erst ihren ersten Erfolgen entgegenging. Die bedeutendsten Malereien befinden sich in der Königskirche in Studenica (1314), in Gračanica (1320), in Staro Nagoričino (1318), in Dečani (1335—1350), in Lesnovo (1340—1350), in Peč usw.

Nach der Niederlage auf dem Kosovofelde folgte als eine Nachblüte der bisherigen Erfolge der serbischen Wandmalerei ihre dritte Periode im Moravatale. Ihre Ausgangspunkte finden sich in Staro Nagoričino und in Gračanica; es gesellten sich dazu Einflüsse der italienischen Malerei, was zusammen einen zum Barockdekorativen hinneigenden Stil zeitigte. Die wichtigsten Denkmäler sind in Ravanica, in Kalenić (1407—1417) und in Manasija (1406—1418). Der nationalhistorische und der realistische Charakter flauen nun ab.

Für die Beurteilung des kunsthistorischen Bildes dieser Entwicklung ist aber neben den objektiven Tatsachen des Denkmalbestandes auch die geographische Lage der jeweiligen in der Richtung von Südwest diagonal durch die südslawische Westhälfte der Balkanhalbinsel nach Nordost sich verschiebenden Zentren in Betracht zu ziehen. Alle liegen nämlich vom Standpunkte des byzantinischen Kultur-

raumes betrachtet peripher; die Bewegung der Zentrenverschiebung, die an einem dem westlichen Einflusse meist ausgesetzten Punkte im Südwesten beginnt, verlauft im großen und ganzen doch immer längs der äußersten südöstlichen Grenze des westlichen Kulturraumes, dem die nordwestliche Hälfte der jugoslawischen Gebiete angehört, was zweifelsohne den besonderen Charakter der serbischen mittelalterlichen Kunst auch mitbestimmt hat.

Der Zeit der Entstehung nach die dritte in Paris vertretene Gruppe der jugoslawischen mittelalterlichen Kunst ist die seit dem 12. Jh. in Bosnien und ihr angrenzenden Gebieten auftretende Bogomilenkunst.[10] Es ist dies eine ausgesprochene Grabdenkmalkunst, die sich durch technisch und stilistisch primitiv ausgeführte Reliefkunst ausdrückt. Ihre Blütezeit liegt in der Zeit der bosnischen Selbständigkeit im 14. Jh.; ihr Ende bedeutet aber die türkische Unterjochung Bosniens im 15. Jh. mit Nachklängen bis ins 16. Jh. Die Zeugen dieser Kunst sind massive Sarkophage oder Grabstelen, die das Volk stećak nennt, von denen sich 22.000 bis 30.000 erhalten haben. Ihre Flächen zieren konturiert aus der Fläche ausgeschnittene Flachreliefs ornamentalen und zu einem großen Teile auch figuralen Charakters. Die geläufigsten Motive sind bewaffnete und unbewaffnete Männer, Kampf-, Jagd- und Tanzszenen, Tiere, Waffen, Ornamentranken, aber auch Rudimente von Landschaftsdarstellungen, deren ikonographische Bedeutung zum großen Teile noch nicht gedeutet ist. Das Ganze ist oft ein seltsames Gemisch von Motiven der Volkskunst und der dalmatinisch-romanischen Kunst, hinter welchen der Einfluß der byzantinischen Kunst erst in dritter Reihe in Betracht kommt; er konnte sich schon deswegen nicht voll auswirken, da es sich seinem vorwiegend religiösen Charakter und kultivierten Stil gegenüber hier um eine reine Profankunst von primitivistisch-magischem Stilausdruck handelt. Eher ließen sich von hier aus Brücken zu der ein paar Jahrhunderte älteren altkroatischen Kunst schlagen, obzwar auch diese kultivierter war; ihr ausgesprochen ornamentaler Stilcharakter aber könnte sehr gut für eine solche primitive Kunstübung einen günstigen Nährboden in den Werkstatt-Traditionen der slawischen Steinmetze hergegeben haben.

Eine Parallele zu dieser Hauptgattung der Bogomilenkunst bildet auch die Miniaturmalerei in den bogomilischen Handschriften vom 13. bis 15. Jh., welche sowohl was Technik und primitive Form als auch den Inhalt anbelangt, eine rückständige, oft an veralterte romanische Vorlagen sich anlehnende Kunstübung darstellt.[11]

Parallel mit der Bogomilenkunst entwickelte sich in Dalmatien eine Bildhauerkunst, die in zwei zeitlich geschiedenen Perioden zum Ausdruck gekommen ist. Zuerst im 13. Jh. mit den kunstgeschichtlich weltbekannten Hauptwerken der geschnitzten Holztüre des Meisters Buvina von 1214 in der Kathedrale in Split und mit dem reich skulpierten Hauptportale der Kathedrale in Trogir, das der Meister Radovan 1240 geschaffen hat.[12]

Zum zweiten Male blühte die dalmatinische Skulptur nach 200 Jahren von der Mitte des 15. Jhs. bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jhs. in den Werken des Georg

Matejević des Dalmatiners, des Nicolo Fiorentino und des Andrea Aleši und ihrer Werkstätten in Šibenik, in Trogir, in Split, in Dubrovnik und jenseits des Adriatischen Meeres, besonders in Ancona, auf.[13]

Während die ältere Gruppe wegen ihrer Gebundenheit an die dalmatinische Tradition und wegen selbständiger Verarbeitung der romanischen Anregungen zu den Glanzpunkten der jugoslawischen mittelalterlichen Kunst zu rechnen ist, bedeutet die zweite eine auf beide Ufer des Adriatischen Meeres verteilte venezianisch-spätgotische und Renaissancekunsterscheinung, an der einheimische und italienische künstlerische Kräfte gleichwertig beteiligt waren; ihr Nährboden, die weitverzweigten einheimischen Werkstätten mit einer zahlreichen Menge kroatischer Namen verbindet diese Kunst aufs engste mit der Lokaltradition.[14] Beide Gruppen sind ausgesprochen westlich charakterisiert und ist auch der gelegentliche, hauptsächlich ikonographische Byzantinismus der ersten weniger an die lokale byzantinische Tradition gebunden als ein mit der süditalienischen Romanik hieher importierter, bereits verwestlichter Byzantinismus zu betrachten.

Dasselbe gilt für die sehr reiche, teilweise auf lokale Werkstatt-Tradition, noch mehr aber auf die Blüte dieses Kunstgewerbezweiges in Italien, besonders in Venedig, sich stützende dalmatinische Goldschmiedekunst, von welcher die vorjährige Ausstellung „Gold und Silber aus Zadar" ausgezeichnete Beispiele der Öffentlichkeit zugänglich machte. Auch hier beschränkt sich der Byzantinismus hauptsächlich auf ikonographische Momente.[15]

Noch weiter von der byzantologischen Problematik rückt die jüngste in Paris vertretene Gruppe der mittelalterlichen Kunst in Jugoslawien, die slowenisch-istrische gotische Wandmalerei ab. Dabei darf nicht übersehen werden, daß es in Istrien wohl eine teilweise eigene, aber allgemein nordadriatische byzantinisierende Malerei seit dem 12. bis in die erste Hälfte des 14. Jhs. gegeben hat, daß aber ihre Tradition an dem um die Mitte des 15. Jhs. reifenden istrischen Lokalstil keinen Anteil gehabt hat. Die istrische byzantinisierende Malerei, deren systematisches Studium nach 1945 eingesetzt hat, verspricht sehr interessante Ergänzungen zu den bisher auf die Denkmäler in Venedig, in Aquileia und in Muggia Vecchia sich stützenden Arbeiten über die byzantinisierende Malerei an den nördlichen Küsten des Adriatischen Meeres zu bieten.

Wenn auch diese Zeilen für ein byzantologisches Organ bestimmt sind, erachte ich es trotzdem für angemessen, daß ich ohne Rücksicht auf die byzantinische Frage einige allgemeinste Bemerkungen über die gotische Wandmalerei in Slowenien und Istrien hinzufüge, da sie gerade für die Kunstgeschichte in Österreich von großem Interesse sind. Das Studium des slowenischen Materials hat vor 40 Jahren gleichzeitig mit den gleichgerichteten Bestrebungen in den österreichischen Alpenländern begonnen und entwickelte sich im engsten Anschluß an die Forschung im benachbarten Kärnten. Die Resultate sind sowohl in der österreichischen wie in der slowenischen Fachliteratur schon wohlbekannt und bewertet.[16] Es handelt sich um

eine Variante der subalpinen spätgotischen Wandmalerei, deren Entwicklung der kärntnerischen parallel verlauft und in dem slowenischen Lokalstil seit der Mitte des 15. Jhs. eine interessante Parallele zum kärntnerischen verspäteten weichen Stil des Malers Thomas von Villach darstellt; ihre Gipfelleistungen sind das Werk des Malers von Mače und die bedeutendste slowenische Leistung in der Wandmalerei, die um 1520 entstandenen Fresken zu Sv. Primož in der Nähe von Kamnik, die O. Benesch mit keinem Geringeren als mit dem Meister des Krainburger Altars in Verbindung zu bringen versuchte.

Erst nach 1945 aber setzte die systematische Erforschung des istrischen Materials, dessen Zusammenhänge mit dem slowenischen schon früher aufgefallen sind, ein. Neue Entdeckungen sind hier wie auch in dem slowenischen Küstenlande an der Tagesordnung. Schon das bisher Bekannte berechtigt uns, Istrien in dieser Hinsicht ebenbürtig an die Seite der slowenischen, kärntnerischen und tirolischen gotischen Wandmalerei zu stellen. Mit Rücksicht darauf, daß die von kroatischer Seite vorbereitete Publikation dieses wichtigen Materials nicht so bald der wissenschaftlichen Welt zugänglich sein wird, sei es mir erlaubt, ganz kurz auf die bisherigen Resultate aufmerksam zu machen.

Die in Istrien erhaltenen Denkmäler der Wandmalerei,[17] die sich mit wenigen Ausnahmen in bescheidenen Landkirchen befinden, erstrecken sich auf die Zeit vom Ende des 12. bis zur Mitte des 16. Jhs. Im allgemeinen lassen sich drei, auch zeitlich getrennte Gruppen unterscheiden, die byzantinisierende, die italienische und die lokale. Die byzantinisierende umfaßt das 13. und die erste Hälfte des 14. Jhs.; ihre Hauptdenkmäler befinden sich in den Friedhofskirchen in Svetvinčenat und in Hum; allmählich flaut sie zu einer rustikalen Manier ab.[18] Die italienische lehnt sich an Anregungen der nachgiottesken Malerei an, die teils auf dem Landwege, teils direkt nach Istrien gelangen; sie ist maßgebend für die zweite Hälfte des 14. und für die erste Hälfte des 15. Jhs. Charakteristisch für diese Richtung sind die Wandmalereien in der Pfarrkirche in Beram, in der Kirche des hl. Anton in Žminj, in der Kirche der hl. Katharina in Svetvinčenat, in Rakotole u. a.

Kunsthistorisch noch interessanter als die ersten zwei ist die dritte Gruppe von der Mitte des 15. Jhs. bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jhs. Sie bedeutet die Schaffung eines istrischen spätgotischen Lokalstiles mit der Zentralgestalt des Malers Vinzenz aus Kastav, der im Jahre 1474 das Schiff der Marienkirche na Škrilju bei Beram ausgemalt hat. Die Entstehung dieses, ähnlichen gleichzeitigen Erscheinungen in Slowenien, in Kärnten und in Tirol parallel sich entwickelnden Raumstiles konnte bisher noch nicht endgültig geklärt werden. Das künstlerisch bedeutendste Denkmal, die Wandmalerei im Presbyterium der Pfarrkirche in Pazin, vermutlich aus den sechziger Jahren des 15. Jhs., ist mit den ältesten Beispielen des neuen Stiles etwa gleichzeitig. Die Paziner Malerei, die schon ihrem Programm nach einzig dasteht, ist auch ihrem Stil nach in dem istrischen Material so außerordentlich, daß sie nur durch einen aus einem künstlerisch vorgeschritteneren Lande berufenen

Künstler ausgeführt worden sein kann. Dieser Maler ist im Kreise Leonhards von Brixen oder Jakob Sunters unter den Malern des Brixener Kreuzganges zu suchen. Sein vorgeschrittenerer Stil konnte im istrischen Milieu nicht ohne Widerhall geblieben sein. Der nach der Mitte des 15. Jhs. ausgebildete neue Stil der Gruppe um den Maler Vinzenz degeneriert gegen das Ende des 15. Jhs. zu einer dekorativ handwerklichen Manier, in der die istrische gotische Malerei ähnlich wie gleichzeitig die slowenische in der ersten Hälfte des 16. Jhs. ausklingt. Die Hauptdenkmäler sind in der Muttergotteskirche na Škrilju bei Beram (1474), in der Muttergotteskirche in Oprtalj, in der Rochuskirche in Draguč (um 1530), in Hrastovlje (1489) und in Božje polje vertreten.

Die byzantinischen Elemente im slowenischen Material beschränken sich auf Ikonographisches. Bisher wenigstens ist kein direkt byzantinisierendes Denkmal bekannt.[19]

Hiemit wäre die allgemeine kunstgeschichtliche Problematik der Pariser jugoslawischen Ausstellung, wie ich hoffe zur Genüge charakterisiert. Ihr Hauptnachdruck ist, wie daraus zu ersehen, doch auf der byzantinischen Seite gewesen, das Ganze vermag aber, wie ich hoffe gezeigt zu haben, gerade wegen der auf den ersten Blick etwas überraschenden Erweiterung des Programms auf die außerhalb der byzantinischen Sphäre entstandenen Denkmälergruppen neue Ausblicke auf die allgemein kunsthistorische Problematik der Balkanhalbinsel zu eröffnen. Es handelt sich nämlich trotz der verschiedenen geschichtlichen Schicksale des heutigen jugoslawischen Territoriums in der Vergangenheit doch um die Kunst einer slawischen ethnischen Gruppe, die die Lage an der Südostgrenze des westeuropäischen Kulturraumes nach den Worten des slowenischen Dichters V. Vodnik zum „Ringe Europas" bestimmt hat und somit sowohl Ost- und Westeuropa an ihrer gesamten Kunstproduktion lebhaft interessiert sein müssen.

1 L'art médiéval yougoslave. Moulages et copies par des artistes Yougoslaves et Français. Les Presses Artistiques, Paris 1950. Katalog.

2 Zlato i srebro Zadra. Katalog izložbe. Zagreb 1951.

3 P. Pieper, *Kunstgeographie*, Berlin 1936, Ste. 54—73.

4 Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku XLIX. (1926/27), Ste. 1—41.

5 In mancher Hinsicht könnten in dieser Verbindung auch die Ausführungen D. Frey's in seiner Studie „*Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*", Deutsche Vierteljahresschrift 1937, Ste. 1—74, in Betracht gezogen werden.

6 J. Strzygowski, *Die altslawische Kunst*, Augsburg 1929. Ste. 56—216 (*Die Südslawen*). — Karaman Lj., *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930. — Ders., *Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie* I. B. *Le Décor a entrelacs de l'art dalmate du haute moyen-âge est-il byzantin*? Mélanges Uspenskij II (Paris), Ste. 338—351. — M. Abramić. *Quelques reliefs d'origine ou d'influence byzantine en Dalmatie*. Mélanges Uspenskij II. Paris 1933. Ste. 317—331.

[7] M. Kašanin, *L'art yougoslave des origines a nos jours.* Beograd 1939. Ste. 10—35. — N. Okunev, *Monumenta artis serbicae* I.—IV. Zagreb-Prag 1928—1932. — Vl. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen-âge.* I. u. II. Beograd 1930—1934.

[8] Vl. R. Petković, *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda.* Beograd 1950. Mit einschlägiger Literatur. — A. Deroko, *Srednjevekovni gradovi u Srbiji, Crnoj gori i Makedoniji.* Beograd 1950.

[9] S. Radojčić. *Portreti srpskih vladara u srednjem veku.* Skoplje 1934.

[10] *Srednjevekovni nagrobni spomenici Bosne i Hercegovine* I. A. Benac, *Radimlja.* Sarajevo 1949. II. Ders., *Olovo.* Beograd 1951.

[11] Sv. Radojčić, *Stare srpske minijature.* Beograd 1950, Ste. 14, 17, 41—45.

[12] Lj. Karaman, *Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale.* Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 275 (Klasse für Kunst 5). — Ders., *Portal majstora Radovana u Trogiru.* Rad ... 262 (Klasse für Kunst 3). — Cv. Fisković, *Radovan.* Zagreb 1951.

[13] Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji.* XV. i XVI. vijek. Zagreb 1932. — Ders., *Pregled umjetnosti u Dalmaciji (od doseljenja Hrvata do pada Mletaka),* Zagreb 1952.

[14] Cv. Fisković, *Naši graditelji i kipari* XV. i XVI. stoljeća Dubrovnika. Zagreb 1947.

[15] M. Krleža, *Zlato i srebro Zadra,* Zagreb 1951.

[16] Fr. Stelè, *Monumenta artis slovenicae* I. Ljubljana 1935.

[17] Lj. Karaman, *O sredovjekovnoj umjetnosti Istre.* Historijski zbornik II (Zagreb 1949), Ste. 115—130.

[18] Fr. Stelè, *Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave.* Ref. auf dem VIII. Intern. Kongreß für byzantinische Studien in Palermo 1951.

[19] Fr. Stelè, *L'art en Slovénie et le Byzantinisme. L'art byzantin chez les Slaves. Recueil de mémoires dédiés a Théodore Uspenskij* II. (Paris). — Einige in diesem Zusammenhang interessante ikonographische Tatsachen behandelt mein oben zitiertes Referat auf dem VIII. Intern. Kongreß für byzantinische Studien in Palermo 1951.

OTTO DEMUS / WIEN

REGENSBURG, SIZILIEN UND VENEDIG

Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei

Die Wand- und Gewölbemalereien der Allerheiligenkapelle in Regensburg (Abb. 1 a, b) sind schon des öfteren im Zusammenhang mit der Frage des byzantinischen Einflusses auf die romanische Malerei Deutschlands genannt worden, ohne daß aber die in diesen Malereien erscheinenden byzantinischen oder byzantinisierenden Züge des näheren definiert oder studiert worden wären.[1] Dabei scheint gerade dieser Zyklus die Möglichkeit zu bieten, einige prinzipielle Grundfragen des Verhaltens „romanischer" Künstler gegenüber byzantinischen Vorbildern einer Lösung näher zu bringen und überdies das im besonderen Fall benutzte Vorbild zu identifizieren. Karlinger[2] beschreibt die Ausstattung wie folgt:

„Eine gemalte Architekturgliederung bildet das Gerüst. Ein Sockel in zwei Meter Höhe umläuft als gemalter Vorhang den ganzen Innenraum. Den oberen Abschluß bildet ein perspektivischer Mäander. Gemalte Säulchen mit Maskenkapitellen und Ornamentbändern verkleiden die Stirnkanten der Nischen und Apsiden; ein durchgehendes Band aus umschriebenen Herzpalmetten umzieht die Kuppelfenster in halber Höhe. Auf diesem Band ruht die Randzone der Kuppelbemalung, die sich radial in einen Mittelkreis und acht anschließende Langfelder, vergleichbar den Räumen zwischen den Speichen eines Rades, zerlegt. Zwischen Nischenscheitel und Kuppelfenster jeweils ein Medaillon.

Die Schilderung unterscheidet zwischen Haupt- und Nebenfiguren. Erstere sind überlebensgroß, letztere ca. 40 cm hoch. Träger der Handlung sind: der Engel des Gerichts über dem Sonnensymbol in der Ostapsis. Von ihm gehen zwei Spruchbänder zu den zwei Engeln in den östlichen Trompen. Diesen entspricht ein zweites Engelspaar in den westlichen Trompen ... Zur Hauptaktion gehören ferner die achtmal wiederkehrenden inschriftlich bezeichneten Figuren der fides, spes und caritas über den Trompen und die acht Greisenbrustbilder, die „Alten" der Apokalypse, in den Zwickeln zwischen Fensterarchivolten und Kuppelzone. Endlich in der Kuppel selbst das Brustbild Christi und die acht Engel, die jeweils ein mächtiges Spruchband, vergleichbar einer Teilungssäule, in der rechten Hand halten. Diese Spruchbänder entspringen dem dreifachen Gürtel um das Christusmedaillon und werden von Tauben in Medaillons über den Fensterarchivolten — bei dem Ostfenster von einem Engel — aufgenommen. Als Nebenfiguren fungieren: die zwölf

Bilder der Versiegelung der zwölf Stämme Israels an den Nischen- und Fensterleibungen der Ostnische, die drei Martyriumsszenen in der Leibung des östlichen Kuppelfensters und endlich die Heiligenfiguren in den Leibungen der übrigen Kuppelfenster, die durch Träger der göttlichen Macht emporgehoben werden.

Außerhalb dieses Vorganges stehen die Bilder der Nord- und Südnische; nach Endres (a. a. O. S. 50) etwa das geistliche und weltliche Reich der Gerechten auf Erden (ignea lex — divitiae et gloria) als Ausfluß der Macht Christi. Das Schema ist folgendes: Ausgehend von einem Symbol (nördlich Taube, südlich Engel) im Scheitel der Nischenleibung fließt ein Spruchband über die Schultern einer Figur über dem Fenster der Apsis, die mit den Attributen der Macht (Kreisscheibe und Krone) ausgestattet ist, teilt sich gen Osten und Westen und wird von acht geistlichen (Nordseite), bzw. weltlichen Personen (Südseite) getragen. Zu Seiten der Mittelfigur über dem Fenster stehen Heilige. Die beiden Zonen — über dem Fenster, bzw. zu Seiten des Fensters — sind verschieden grundiert, der Boden der unteren Zone durch Graswellen als Erde symbolisiert. In der Tonne über dem Eingang Bild mit zwei stehenden Figuren, die rechte wohl eine Frau, die linke ein Ritter; vermutlich eine Tradition."

Endres[3] hat diesen Bestand überzeugend gedeutet. Es handelt sich demnach um eine ebenso ausführliche und treue wie geistreiche Verbildlichung der Lektionen der Vigilie des Allerheiligenfestes und des Festes selbst, die dem 4., 5. und 7. Kapitel der Apokalypse entnommen sind. Die noch teilweise lesbaren Spruchbänder erheben diese Deutung über jeden Zweifel, auch wenn einzelne Teile der Ausstattung, wie etwa die Medaillons an den Stirnseiten der vier Bogen und die Malereien der Eingangsseite der Kapelle kaum mehr sichtbar sind. Das Programm steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Funktion der Kapelle als Aufbahrungsraum und Schauplatz von Begräbnisriten: „Allen Heiligen geweiht, zeigt die Kapelle die Auserwählten Gottes am Tage des Jüngsten Gerichtes. In ihren Kreis sollte nach menschlicher Hoffnung jeweils der Aufgebahrte treten."[4] Ungeachtet der allgemeinen Parallele, die diesen Grundgedanken mit der Grabrotunde beim Apostoleion in Konstantinopel verknüpft, wo der Sarg des Kaisers von den zwölf Sarkophagen der Apostel umgeben war, muß das Regensburger Programm als eine durchaus westliche Gedankenleistung angesprochen werden, die den Geist der Hochscholastik atmet und von Endres wohl mit Recht mit Rupert von Deutz und seiner Schule in Zusammenhang gebracht worden ist. Der besonders große Reichtum an Inschriften, die Freude an der Magie des Wortes, ist der Regensburger Kunst nicht fremd: schon die Buchmalerei des frühen 11. Jhs. zeigt eine Inschriftfreudigkeit, die in der deutschen Buchmalerei der Zeit vereinzelt dasteht.[5]

Hempel hat in Weiterführung der Argumentation Endres' auf den ausgesprochen westlichen, scholastischen „Realitätscharakter" der Regensburger Malereien hingewiesen, der sich in der Verbildlichung des Programmes durch die räumliche Anordnung seiner Teile, ihre Verbindung miteinander, und in der Einbeziehung „realer" Elemente äußert, etwa in der Art, wie die Spruchbänder von den Sprechenden bis zu den Hörenden und Gehorchenden durchgeführt sind oder wie die reale Erscheinung der durch die Ostfenster sichtbaren aufgehenden Sonne als unmittelbare Verbildlichung des „Aufganges" visionär verwertet wird und so den Angelpunkt der gesamten Anordnung bildet.

Man könnte also, was das Gegenständlich-Programmatische anlangt, von einem rein westlichen, von keinerlei byzantinischem Einfluß berührten Denkmal sprechen, wenn nicht eine sehr wichtige Einzelheit auch hier zur Vorsicht mahnte. Der dem Programm zugrunde liegende Text (Apok. VII, 14) postuliert im Scheitel der Kuppel die Darstellung des Lammes. An seiner Stelle ist aber Christus selbst als Halbfigur gegeben, im orthodoxen Pantokratortyp der mittelbyzantinischen Monumentalmalerei, freilich mit dem Unterschiede, daß die Linke nicht das Buch, sondern ein Spruchband hält. Die Substitution des apokalyptischen Lammes durch die Pantokratorfigur zeigt, daß bei der Konzeption des Ausstattungssystems Kräfte am Werk waren, die eine Umbiegung des durch den Apokalypsentext festgelegten Programmes erzwangen.

Ein Blick auf das formale Ensemble der Kuppeldekoration (Abb. 2) gibt die Erklärung für diese Anomalie in der Verbildlichung des Textes. Die Gesamtkomposition der Kuppel folgt einem byzantinischen Vorbild, und dieses war eben stärker als der Zwang des theologischen Programmes. Ein byzantinisches Vorbild war schon durch die Architektur, die zu dekorieren war, nahegerückt: der strahlige Zentralbau mit Kuppel über Fenstertambour und Trompen selbst ist nicht ohne eine gewisse Anregung durch byzantinische Vorbilder entstanden zu denken,[6] und zwar scheint die Form des von Nischen (hier Fenstern) durchbrochenen und von Trompen getragenen Tambours mit ziemlicher Sicherheit auf ein bestimmtes Gebiet des italobyzantinischen Kunstkreises zu deuten, nämlich auf Sizilien. Die Kuppel der Capella Palatina[7] (Abb. 3) in Palermo ist denn auch die nächste Parallele, sowohl für die architektonische Gliederung als auch für die malerische Ausstattung der Regensburger Kuppel. Hier wie dort erfolgt die Überleitung vom Rund zum Achteck innerhalb der reich differenzierten Tambourzone mittels acht Nischen und Faltzwickeln, hier wie dort ist aber auch in der Ausstattung der gleiche Figurenbestand gegeben: Ein Mittelmedaillon mit der Halbfigur des Pantokrators, umgeben von acht stehenden Engelgestalten, deren mächtige Flügel das sprechendste Muster der Dekoration des Kuppelringes ergeben; hier wie dort in den Faltzwickeln Halbfiguren und in den Nischen (bzw. Fensterleibungen) ganze Figuren. Die Übereinstimmung ist zu auffällig, als daß sie dem Zufall zugeschrieben werden könnte; sie ist umso bemerkenswerter, als es sich in den beiden Werken um gänzlich verschiedene gedankliche Inhalte handelt. Das Programm der Allerheiligenkapelle ist, wie gesagt, für einen besonderen Zweck, vielleicht für einen besonderen Anlaß — das Begräbnis des Bischofs Hartwig II., Grafen von Ortenburg († 1164) — erdacht und illustriert einen bestimmten Text, die der Apokalypse Johannis (cap.

4, 5, 7) entnommenen Lektionen der Allerheiligenvigilie und des Allerheiligenfestes. Die Ausstattung des Kuppelraumes der Capella Palatina in Palermo, der von Roger II. erbauten und zum großen Teil dekorierten Palastkapelle der normannischen Könige, folgt dagegen einem in der byzantinischen Kunst seit der zweiten Hälfte des 9. Jhs. geläufigen und nur für die besondere Bauform adaptierten ikonographischen Programm,[8] dessen Gedankeninhalt zwar auch letzten Endes auf apokalyptische Ideen zurückgeht, aber doch in erster Linie als Darstellung des Christologischen Dogmas gelten muß, also allgemein dogmatischen Inhalt hat.[9] Es waren daher nicht ikonographische Gründe, die den Regensburger Künstler veranlaßten, sich an das einen ganz anderen Inhalt ausdrückende Programm der byzantinischen Kuppeldekoration anzulehnen. Die Gründe müssen vielmehr in der zwingenden Wirkung gesucht werden, die das byzantinische Vorbild als künstlerische und formale Leistung an sich ausstrahlte.

Allerdings hat sich der „romanische" Wandmaler von Regensburg nicht unselbständiger Gefolgschaft oder kopierender Abhängigkeit schuldig gemacht. Die stilistische Haltung der Figuren (Abb. 4) kann weder im Farbigen noch in der Zeichnung oder Modellierung als byzantinisierend bezeichnet werden.[10] Der „byzantinische Einfluß" beschränkt sich also im großen und ganzen auf das Kompositionsschema. Auch hier aber ist der Regensburger Meister seinem Palermitaner Vorbild nicht sklavisch gefolgt. Seine Kuppeldekoration zeigt in zwei wichtigen Punkten wesentliche Abweichungen von dem auch für Sizilien verbindlichen byzantinischen Schema. Fürs erste — und das ist gewiß auch auf das Nichtverstehen der Subtilitäten byzantinischer Kompositionsschemen außerhalb des griechischen Kunstkreises zurückzuführen — gibt der Regensburger Maler an Stelle der fein ausgewogenen Assymmetrie der byzantinischen Kuppeldekorationen seinem Gemälde ein allseitig symmetrisches Schema. In byzantinischen Kuppeln war die dem von Westen herantretenden Beschauer sich darbietende Osthälfte der Kuppel als Hauptschauseite in strengster hieratischer Regelmäßigkeit und mit besonderer farbiger Betonung gegenüber der lebhafter und freier komponierten „abgewendeten" Westhälfte gestaltet.[11] Die Kuppel war deutlich einachsial ausgerichtet. In der Palatina-Kuppel kommt dies durch die Frontalität und das Hofkostüm der vier östlichen gegenüber der leichten Profilneigung und der einfacheren Kleidung der westlichen Engel zum Ausdruck. In Regensburg ist von dieser feinen Differenzierung der Kuppelhälften nichts geblieben. Die acht Engel der Kuppelkalotte wären ohne weiteres vertauschbar, die Symmetrie ist nicht einachsial, sondern radial.

Zum zweiten hat der Regensburger Maler in das Formensemble der Kuppel ein neues Element eingeführt, nämlich die strenge radiale Teilung durch die vom Mittelmedaillon ausgehenden, als architektonische Gliederungen („Radspeichen") verwendeten Inschriftbänder. Der so erzielte Rhythmus einer festen Taktierung wirkt gegenüber der offeneren, bildmäßigeren Form der Palermitaner Kuppel schematisch, geometrisch und architektonisch.

Die beiden Abänderungen des sizilischen Vorbildes in Regensburg lassen sich auf den gleichen Nenner bringen. In beiden äußert sich das gleiche „romanische" Bedürfnis nach fester geometrischer Bindung der Form, der Drang zur Tektonisierung der Komposition. Vielleicht kann diese Tendenz, die sich von der ottonischen Buchmalerei über die geometrische Schematisierung der gotischen Zeichnung (Villard d'Honnecourt) bis zu den gestaltlichen Konstruktionsversuchen Dürers verfolgen läßt, als allgemein nordwestlich gegenüber der freieren, bildmäßigeren Gestaltung der südöstlichen, vom Hellenismus befruchteten Kunstkreise bezeichnet werden. Diese Gegenüberstellung mag vielleicht überraschen, da in der Kunstgeschichtsschreibung vielfach auch heute noch Geometrizität, hieratische Starre und Schematik als charakteristische Merkmale der byzantinischen Kunst gelten und da häufig gerade im Auftreten dieser Züge an westlich-romanischen Malereien ein Beweis byzantinischen Einflusses gesehen wird. Man hat z. B. die geometrische Zirkelkonstruktion der Nonnberger Heiligenbrustbilder[12] als spezifisch byzantinischen Wesenszug angesprochen, obwohl es eine solche Konstruktion im Umkreis der byzantinischen Kunst nicht gibt. Die Melodik der byzantinischen Zeichnung hat zwar ihre eigene strikte Gesetzlichkeit, ist aber nie geometrischer Regelmäßigkeit unterworfen.[13] Das geometrische Schema war vielmehr für den Norden und Westen das immer wieder verwendete und wohl auch nächstliegende Mittel, das freie Lineament und die noch immer von illusionistischen Tendenzen der Spätantike genährte malerische Farbmodellierung der byzantinischen Kunst in den strengen Flächenstil der „Romanik" zu übersetzen. Es war der pons asinorum des Schülers gegenüber dem griechischen Meister.[14]

Wie wenig die freiere, bildhaftere und melodischere Komposition byzantinischer oder unter starkem byzantinischen Einfluß entstandener Werke dem naiven ästhetischen Empfinden des Nordländers, insbesondere des Deutschen, entspricht, mag durch ein, wenn auch sehr spätes, schon dem 19. Jh. angehöriges, Künstlerzeugnis illustriert werden. Der Maler Erwin Speckter schreibt 1846 aus Venedig: „Inwendig ist sie (die Kirche von San Marco) außerordentlich schön; nur ist für mich im Inneren wieder ein Unbehagen, daß die flachen bildlichen Verzierungen zu wenig architektonischen Einschluß und Verbindung haben; so wünscht' ich Rippen durch die Gewölbe, die, reich verziert, diese in einzelne Felder trennten und der Decke eine schöne Verbindung mit den reich ausgearbeiteten Säulenköpfen gäben, da mir gerade das bei den Kreuzgewölben gefällt, daß diese Rippen wie aus den Säulen hervorwachsen und die Fläche des Gewölbes wie einen darüber gebreiteten Teppich tragen . . . Ich fühlte, es fehle mir etwas, ich mußte Standpunkte suchen, mußte mich hineinfinden, und hatte nicht den klaren Eindruck, die befriedigende Anschauung, die ich so gern von einer Sache habe. Nun, nachdem ich jeden Morgen drin war, ist mir klar geworden, daß der Grund in den besagten Dingen lag."[15]

Was den nordischen Spätromantiker quälte, war der Mangel an geometrischer Unterteilung, an architektonischer Schematisierung, das Fehlen eben jener gliedernden Elemente, die sein hochromanischer Regensburger Vorläufer aus einem ähnlichen Empfinden heraus in die offenere Komposition des byzantinischen Vorbildes hineintrug. Dabei steht San Marco,[16] dessen Mosaiken für Speckter den Stein des Anstoßes bildeten, nicht nur geographisch, sondern auch künstlerisch bereits in der Mitte des Weges von Byzanz nach dem romanischen Norden. Die von Speckter als ungegliedert empfundenen Kuppeldekorationen des venezianischen Baues sind gegenüber ihren byzantinischen Vorbildern bereits in beträchtlichem Maße schematisiert und geometrisiert. In der Pfingstkuppel etwa[17] ist der vom Mittelmedaillon ausgehende Strahlenkranz in rigider, allseitiger Symmetrie in der Art von durchgehenden Radspeichen geometrisiert, ganz im Gegensatz zu den unregelmäßigen Abständen der Strahlen in der Pfingstkuppel von Hosios Lukas,[18] wo die sitzenden Apostel frei rhythmisch angeordnet sind. In Venedig kommen zur Regelmäßigkeit des linearen Gerüstes noch die schematische Art der Anordnung der Apostel in vier Dialogpaaren, durch je eine frontale Figur (Evangelisten) in den Diagonalachsen voneinander getrennt, die genaue farbige Entsprechung der einander radial gegenüberstehenden Figuren und der geschlossene Ring der genau in der Mitte zwischen den Apostelköpfen und dem Kontur des Mittelmedaillons liegenden Inschrift, lauter Züge, die dem griechischen Vorbild fehlen; also zweifellos schon eine weitgehende Umbildung der griechischen Komposition im Sinne geometrisierender und schematisch-architektonisch gliedernder Romanik.

Die Mosaiken der Pfingstkuppel von San Marco sind wahrscheinlich fast ein halbes Jahrhundert später entstanden[19] als die Malereien der Allerheiligenkapelle zu Regensburg. Die oben stehende Bemerkung, San Marco liege in der Mitte des Weges von Byzanz nach dem Romanischen Norden, ist daher nicht im Sinne einer linearen entwicklungsgeschichtlichen Konstruktion zu verstehen. Vielmehr handelt es sich bei den „romanischen" Elementen der Mosaiken von San Marco um das Ergebnis einer rückläufigen Bewegung, durch die nordwestliche Elemente nach dem Südosten getragen wurden. Das äußert sich auch im Programm, und zwar in besonders aufschlußreicher Art in der Dekoration der Mittelkuppel. Die Hauptdarstellung, die Himmelfahrt Christi, entspricht zwar an sich einem im byzantinischen Provinzialgebiet geläufigen Schema (Saloniki, Kappadokien, Nereditzy), aber die Inschrift nimmt bereits auf die Wiederkunft Christi zum Weltgericht Bezug — eine dem Wesen nach „romanische" und durchaus unbyzantinische Verquickung evangelischer und apokalyptisch-eschatologischer Gedankenkreise. Dem letzteren Themenkreis sind auch die Tugenden und Seligpreisungen zwischen den Fenstern des Kuppeltambours, als monumentale Verbildlichungen des Gerichtsaspektes der Bergpredigt zuzuweisen, ebenso wie die vier Paradiesesflüsse der Kuppelzwickel, als allegorische Zusammenfassung des zu richtenden Orbis terrarum, und schließlich, als Assistenten des Weltgerichtes, bzw. seiner Vorbereitung selbst,

die vier mit den Mosaiken gleichzeitigen plastischen Engelfiguren mit Tuba und Spruchbändern an den Kuppelpfeilern. Durch diese Zutaten wird die Himmelfahrtsdarstellung noch mehr als durch die Inschrift zum Vorspiel des eschatologischen Dramas des Weltgerichtes umgedeutet. Geist und Mittel dieser Umdeutung sind spezifisch romanisch, sie sind dem byzantinischen Programm ebenso aufgepfropft wie die romanischen Geometrizismen und Gliederungen dem byzantinischen Formschema der Pfingstkuppel. Es handelt sich also in Venedig um eine Umkehrung des in Regensburg vorliegenden Verhältnisses. War in den romanischen Malereien der Allerheiligenkapelle dem westlichen Gehalt ein byzantinisches Formschema auferlegt worden, so wird in den Mosaiken von San Marco das byzantinische Form- und Gedankenschema durch nordwestliche Elemente gefärbt und umgedeutet. Die Ergebnisse zeigen eine auffällige Parallelität und doch bleibt die Grundstruktur des einen Werkes „romanisch", die des anderen „byzantinisch". Der Charakter des entwicklungsgeschichtlichen Gewebes wird von der Kette bestimmt und nicht vom Schuß.

Es bleibt nun noch die Frage zu beantworten, weshalb und auf welchem Wege das byzantinische Formschema in Regensburg aufgenommen wurde. Es scheint, daß dafür, wie das überhaupt für den Norden zu gelten scheint, der Künstler selbst maßgebend war. Während in Italien byzantinische Techniken und ikonographische Formeln vor allem von Seiten der Besteller begehrt und „importiert" wurden — das klassische Beispiel ist die Kunstpolitik des Abtes Desiderius von Monte Cassino[20] —, übten im Norden die Gestalt- und Formwerte der byzantinischen Kunst ihre Anziehungskraft hauptsächlich auf die schaffenden Künstler selbst aus. Dabei scheint das Streben, die Monumentalität der byzantinischen Kunst nachzubilden, an erster Stelle gestanden zu sein; und es ist verständlich, daß man sich diese monumentale Wirkung durch Übernahme geprägter Schemen des formalen Aufbaues und durch die Überbetonung der in ihnen implicite enthaltenen tektonischen Elemente zu sichern suchte. Wieder darf hier Dürer zitiert werden, der sich auf der Suche nach dem „Geheimnis" der klassischen Form der Geometrie und der Konstruktion verschrieb.

In ottonischer Zeit suchte man die bewunderte hieratische Monumentalität noch aus zufällig nach dem Norden gelangten Streuwerken byzantinischer Kleinkunst herauszudestillieren — gerade die Regensburger Malerei hat z. B. im Herrscherbild des Sakramentars Heinrich II.[21] ein sehr aufschlußreiches Derivat byzantinischer Emailkunst hervorgebracht. In der Romanik dagegen benutzten die Künstler spezifischere Vorbilder. Die romanische Buchmalerei des 12. Jhs. knüpft an byzantinische Miniaturen, die romanische Wandmalerei an byzantinische Monumentalgemälde an. In dieser Suche nach spezifischen oder wenigstens artverwandten Vorbildern scheint mir u. a. der Beweis dafür zu liegen, daß die Adoption byzantinischer Formen im Norden in erster Linie von den Künstlern ausging.

Der Weg, auf dem die Künstler des 12. Jhs. zur Kenntnis byzantinischer Vorbilder gelangten, ist derselbe, den die Künstler der Folgezeit gegangen sind: Die Wanderung, von der sie Skizzen und Musterbücher, und vor allem bestimmende Eindrücke nachhause brachten. Das wichtigste Reiseziel war, wie auch später, Italien. Obwohl wir keine direkten Nachrichten darüber haben, darf angenommen werden, daß deutsche Maler dieser Zeit bis nach Sizilien kamen. Die Gelegenheit dazu bot sich im Allgemeinen im Gefolge der Italienfahrten deutscher Fürsten und Kleriker, im besonderen durch die dynastischen Beziehungen zwischen den Staufern und den Hautevilles von Palermo.

Die Erbauung und Ausstattung der Allerheiligenkapelle von Regensburg wird, mit einiger Wahrscheinlichkeit, dem Bischof Hartwig II., von Ortenburg (1155 bis 1164) zugeschrieben.[22] Zu und vor seiner Zeit herrscht ein besonders enges Verhältnis zwischen Regensburg und Italien, ein Verhältnis, das sich u. a. in der Tätigkeit italienischer Bauleute in der Stadt ausspricht.[23] Hartwig[24] selbst hatte als Verwandter des Herzogs von Kärnten und des Markgrafen von Istrien Verbindungen nach dem Süden, die durch seine aktive Teilnahme an der Italien- und Rompolitik Friedrich Barbarossas noch intensiviert wurden. Er war einer von jener Gruppe weltlicher und geistlicher Fürsten, die 1155 in Regensburg mit einer Veroneser Gesandtschaft verhandelten. Auf dem Reichstag von Regensburg, 1156, hatte er Gelegenheit, die griechische Prinzessin Theodora, die Gattin Heinrich Jasomirgotts, kennenzulernen — er war einer der Signatare der Belehnungsurkunde Friedrichs für das Babenbergsche Herzogspaar. Nicht unwichtig für die Wahl der Zentralbauform für die von Hartwig erbaute Allerheiligenkapelle waren vielleicht auch die Beziehungen des Bischofs zu den Templern, denen zu Beginn seiner Regierungszeit das für sie erbaute Altmühlmünster in der Diözese Regensburg übergeben wurde. 1158 begleitete Bischof Hartwig den Kaiser nach Italien, wo er bis 1160 weilte.[25] Der recht weltliche Bischof hatte also in seinem vielfach in unmittelbarer Gefolgschaft des Stauferkaisers verbrachten, bewegten Leben Gelegenheit genug, italobyzantinische und byzantinische Kunstwerke kennenzulernen und dadurch Verständnis für die Intentionen des seine Grabkapelle ausstattenden Malers zu gewinnen.[26] Zum mindesten hat der „episcopus inutilis", wie ihn eine zeitgenössische Quelle mit strenger Zensur bezeichnet, den weltläufigen Künstler gewähren lassen, als dieser sich für die Kuppelgemälde der Allerheiligenkapelle an sizilianischen Mosaiken inspirierte.

1 G. Hager, *Mittelalterliche Bauten Regensburgs.* München, 1896, p. 9; G. Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche.* Landshut, 1870, p. 294; *Die Kunstdenkmäler von Bayern,* Oberpfalz. Bd. XXII, Stadt Regensburg, I. München, 1933, p. 216 ff.; J. A. Endres, *Die Wandgemälde der Allerheiligenkapelle zu Regensburg.* Zeitschr. f. Christl. Kunst, 1912, Nr. 1, col. 43 ff.; H. Karlinger, *Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg.* München, 1920, p. 17 ff., 42 ff., 51, 53, Taf. 7—9; E. Hempel, *Der Realitätscharakter des kirchlichen Wandbildes im Mittelalter.* Kunstgeschichtl. Studien, Dagobert Frey zum 60. Geburtstag, hrsg. v. H. Tintelnot, Breslau 1943, p. 106 ff., bes. 116 f. — Die Kapelle wurde 1838 und 1869—1872 restauriert.

2 Karlinger a. a. O., p. 17 f.

3 Endres, a. a. O., col. 43 ff.

4 Hempel, a. a. O., p. 116.

5 G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei etc.* Leipzig 1901, bes. p. 88 ff., über das Evangeliar der Uta von Niedermünster.

6 Hager, a. a. O., p. 9 ff.

7 O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily.* London 1950, p. 25 ff., Pl. 12 ff.

8 O. Demus, a. a. O., p. 210; E. Kitzinger, *The mosaics of the Capella Palatina in Palermo.* The Art Bulletin, vol. XXXI, Nr. 4, December 1949, p. 271 f.; A. Frolov, *Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Leon VI le Sage.* Etudes Byzantines, Tome III, Paris 1945, p. 43 ff.

9 E. Giordani, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogrammes.* Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, I, Wien 1951, p. 103 ff., bes. p. 126 ff.

10 Die byzantinische Komponente des Stils ist in anderen Regensburger Werken jedenfalls wesentlich stärker, etwa in den Köpfen des Prüfeninger Benediktuschores (Karlinger, a. a. O., Taf. II) oder in den Wandmalereien der Archivolte zum Dionysiuschor von St. Emmeram (a. a. O., Taf. XI).

11 O. Demus, *Byzantine mosaic Decoration.* London, 1947, p. 18.

12 P. Buberl, *Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst.* Jahrbuch der k. k. Zentralkomm., III., 1909, p. 25 ff.

13 Siehe die Beispiele bei B. Degenhart, *Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern.* Münchner Jahrbuch der bild. Kunst, 3. Folge, Bd. I, 1950, p. 93 ff., bes. Abb. 1 ff.

14 Die obige, vereinfachend überspitzte Formulierung des Gegensatzverhältnisses von byzantinischer und abendländischer Form findet eine aufschlußreiche Parallele in den Feststellungen W. Zaloziecky's (Byzanz und Abendland im Spiegel ihrer Kunsterscheinungen. Salzburg-Leipzig, 1936, p. 88 ff., bes. p. 95) über das Verhältnis zwischen byzantinischer und abendländischer Architektur: „Im byzantinischen Bau war alles auf die Verschleierung des Verhältnisses zwischen Last und Stütze gerichtet: die Gewölbe, Kuppeln schwebten über uns, die Wände standen wie farbige Kulissen. Die optisch-koloristische Illusion täuschte in ihrer Sublimierung über das körperliche Verhältnis von Last und Stütze. War also die künstlerische Tendenz in der byzantinischen Baukunst auf die Kaschierung des ganzen konstruktiven Systems gerichtet, so wird in der romanischen Architektur das konstruktive geradezu zum künstlerischen Hauptmotiv erhoben . . . Dort farbige, koloristische, transarchitekturale Illusion, hier nackte Tatsachen der Substantialität und nackte Tatsachen des Struktiven, die zum künstlerischen Hauptfaktor erhoben werden. Größer kann der Unterschied wohl nicht gedacht werden."

15 E. Speckter, *Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien,* 1846. Teilweise abgedruckt in: Venedig. Briefe, Berichte und Bilder aus vier Jahrhunderten. Hrsg. v. C. v. Lorck, Dresden 1938, p. 234.

16 O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300.* Baden bei Wien (1935); S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia.* Bergamo (1944).

17 Bettini, a. a. O., Taf. IV.

18 E. Diez und O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece.* Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1931, Pl. XV.

19 Die späte Datierung wird in einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit des Verfassers begründet werden.

[20] H. Bloch, *Monte Cassino, Byzantium, and the West in the earlier middle ages.* Dumbarton Oaks Papers Nr. 3, Cambridge, Mass., 1946, p. 163 ff., mit Literatur.

[21] Swarzenski, a. a. O., Taf. VIII, Nr. 19.

[22] F. Janner, *Geschichte der Bischöfe von Regensburg.* Regensburg, 1884, Bd. II, p. 150; der mit Inschrift versehene Grabstein verschwand bei der Restaurierung 1838, doch ist das Begräbnis in der Kapelle gut bezeugt. Das Grab wurde 1881 in der Kapelle selbst gefunden, war aber bereits spoliiert.

[23] Hager, a. a. O., p. 10; Karlinger, a. a. O., p. 69.

[24] Für das Folgende siehe Janner, a. a. O., p. 123 ff.

[25] Hartwigs Nachfolger Eberhard beteiligte sich am Italienzug Barbarossas von 1166 und starb 1167 in Rom. Dessen Nachfolger, Bischof Conrad II. (1167—1185), begleitete den Kaiser abermals nach Italien (1174) und nahm 1179 am Lateranskonzil teil.

[26] Eine andere, wenn auch vage Möglichkeit, die aber wegen der durch die schlechte Erhaltung (Übermalung) der Malereien der Allerheiligenkapelle bedingten Schwierigkeit der stilgeschichtlichen Datierung immerhin nicht ganz von der Hand zu weisen wäre, soll doch kurz angedeutet werden. 1176 war fast die ganze Stadt Regensburg durch eine Feuersbrunst vernichtet worden, unter der auch der Dom schwer zu leiden hatte (Janner, a. a. O., p. 169). Es wäre denkbar, daß eine ältere Ausstattung der Allerheiligenkapelle damals zerstört wurde und daß die heutige erst unter Bischof Conrad III. (1186—1204) ausgeführt wurde. Conrad nahm am Kreuzzuge Heinrich VI. (1197) teil, der auf der Fahrt auch Sizilien berührte (Janner, a. a. O., p. 217). Die heutige stilistische Haltung der Gemälde deutet zwar auf die Zeit kurz nach der Mitte des 12. Jhs., könnte aber durch die Restaurierungen des 19. Jhs. wesentlich verändert, vor allem verhärtet worden sein. Das könnte unter Umständen eine spätere Datierung möglich erscheinen lassen.

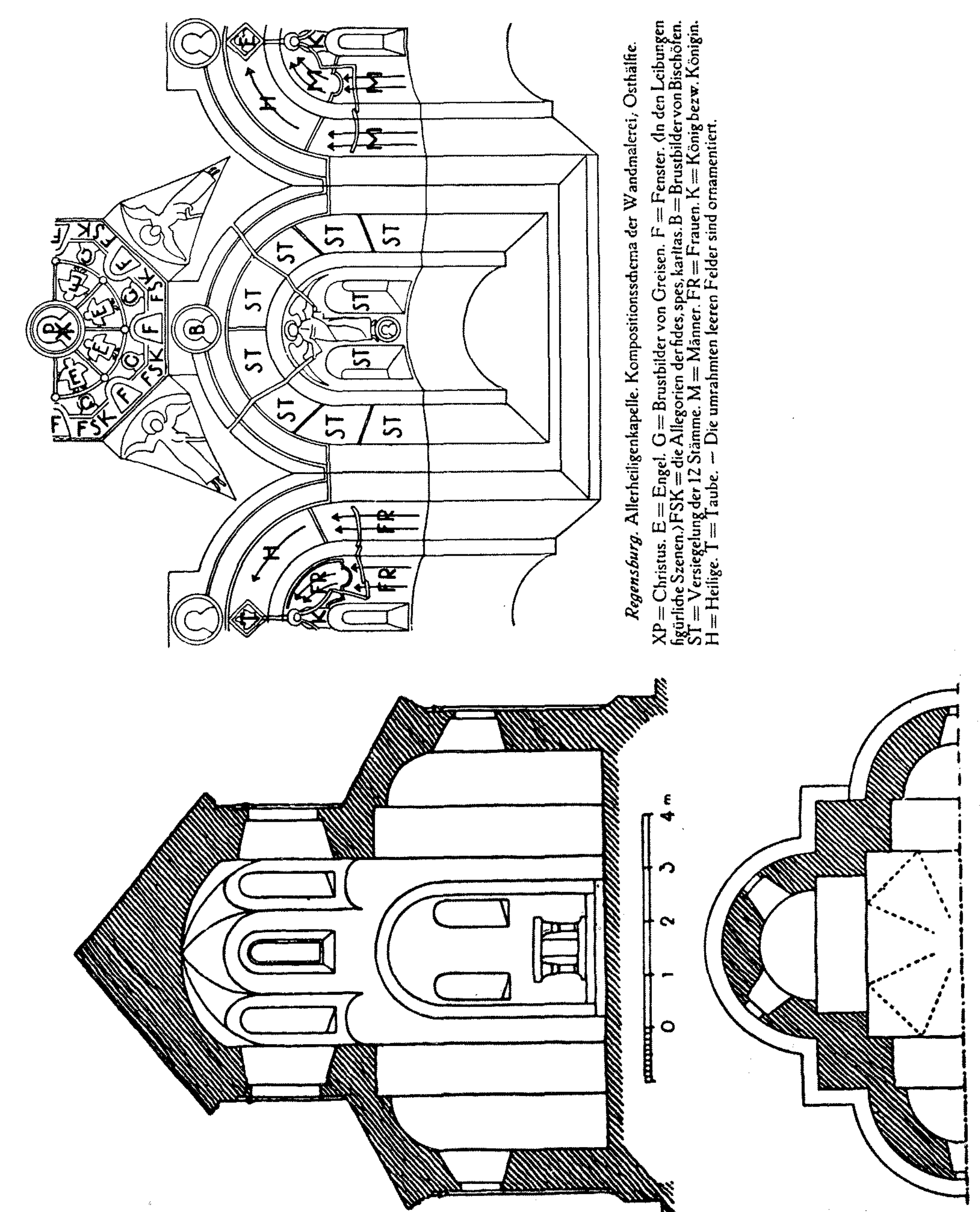


Fig. 1 b. Regensburg, Allerheiligenkapelle. Aufteilung der Malerei

Fig. 1 a. Regensburg, Allerheiligenkapelle. Grundriß und Querschnitt (nach Karlinger)

Fig. 2. Regensburg, Allerheiligenkapelle. Malerei des Kuppelgewölbes

INGRID HÄNSEL, WIEN

DIE MINIATURMALEREI EINER PADUANER SCHULE IM DUCENTO

Von der oberitalienischen Miniaturmalerei des Ducento kann man sich nur sehr unzureichende Vorstellungen machen, was hauptsächlich auf die geringe Anzahl der erhaltenen Denkmäler zurückzuführen ist. Dadurch gewinnt die Tatsache, daß mit einem der kunstgeschichtlichen Forschung seit langem bekannten, fest datierten Prachtepistolar der Domsakristei in Padua eine Reihe ebenfalls bedeutender Miniaturmalereien in engstem Zusammenhang stehen, ein gewisses Interesse. Es handelt sich aber keineswegs um die Werke eines einzigen Miniators, wie man zunächst mehrfach annahm, sondern um die Erzeugnisse einer oberitalienischen Malerschule, der mehrere Künstler angehörten, wie die stilistischen Unterschiede zwischen den Denkmälern zeigen. Aber wenn man auch die Tätigkeit mehrerer Hände erkennen kann, so ist das keineswegs entscheidend, die einzelnen Künstler ordnen sich ganz der Schultradition unter. Es ist noch ausgesprochen kollektive Kunst, nirgends ist ein Streben nach Originalität zu bemerken.

Das Zentrum dieser oberitalienischen Malerschule war wohl Padua, wie die Herstellung des Epistolars der Paduaner Domsakristei und eines Psalteriums der Bodleiana in Oxford bezeugen, die beide in Padua von einem Giovanni da Gaibana in den Jahren 1259 und 1263 geschrieben wurden.

Der Stil dieser Paduaner Malerschule zeigt eine so ausgeprägte Eigenart, daß es möglich ist, nur auf Grund stilistischer Kriterien die Zugehörigkeit der Miniaturen folgender Denkmäler zu dieser Werkstätte zu erkennen.

I. Die Werke

1. Epistolar in der Sakristei des Paduaner Doms.[1] (Fig. 1—3.)
   280×187 *mm*, f 104, italienisches Pergament.

Geschrieben ist das Epistolar in einer altertümlichen, runden Minuskel. Der Codex enthält 16 ganzseitige Miniaturen, 39 große, mit reichen Ornamenten und Brustbildern von Heiligen gezierte Initialen, die die Anfänge der einzelnen Lektionen hervorheben, und zahlreiche Filigranbuchstaben. Von den 16 großen Bildern stellen 9 Hauptfeste aus dem Leben des Herrn dar, wozu dann noch das Bild des Todes Mariä, die Enthauptung Johannes des Täufers und 5 Bilder mit Heiligen, nach Ständen geordnet, kommen.

Die Handschrift enthält ein ganzseitiges Autorenporträt mit Inschrift und ein Gedicht, die ihre genaue Datierung und Lokalisierung ermöglichen. Auf f 98 v hat sich der Schreiber selbst, eine Rolle beschreibend, dargestellt, auf der man deutlich lesen kann: „Ego presbyter Johannes scripsi feliciter." Das Gedicht auf f 99 hat folgenden Wortlaut:

„Stabat M, et duo C, semel L, currente nouemque
Urbe quidem padue summo pastore Iohanne[2]
Noster urbis erat Petrus archipresbyter huius[3]
Illic sacrista uir canonus et Wilielmus[4]
Dum liber iste fuit completus epistolaturus
Noscens scripturam Gaibanus tu pre Iohannes
Ars tua rescripxit presens opus. ergo ualeto.
Lecturus cupiens presentem uertere librum
Offerat ipse preces pietati uirginis alme
Rex uelit ut summus scriptori ferre salutem."

Die Handschrift wurde demnach im Jahre 1259 von einem Giovanni da Gaibana in Padua selbst hergestellt. Daß sie von Anfang an für den liturgischen Gebrauch am Dom bestimmt war, beweist ein Evangeliar am gleichen Ort,[5] das im Jahre 1170 von einem Isidor angefertigt wurde, denn dieser Codex war, was das Format und die Ausstattung mit großen Initialen und ganzseitigen Bildern der evangelischen Hauptfeste betrifft, vorbildlich für das Epistolar. Das bestätigt zudem noch die Tatsache, daß jener Isidor sich in seiner Handschrift ebenfalls durch ein ganzseitiges Autorenporträt ein Denkmal gesetzt hat. Zu diesem Evangeliar war das Epistolar zweifellos als Gegenstück gedacht.

2. Admonter Missale.[6] Jetziger Aufenthaltsort unbekannt.[7] (Fig. 4—7, Fig. 9.)
220×300 *mm*, f 241, mitteleuropäisches Pergament.

Der Text ist von mehreren Händen in gotischer Minuskel geschrieben. Das Missale enthält ein Vollbild, das Canonbild mit der Kreuzigung, 3 Zierblätter und 100 Initialen, die alle von einer Hand stammen, und viele Filigranbuchstaben. Die Initialen sind meist größer als diejenigen des Epistolars. Sie sind mitunter durch Szenen mit mehreren Figuren geschmückt.

Der Codex wurde auf Bestellung des Klosters Admont hergestellt, wie die Erwähnung der Heiligen Blasius und Rudbert im Kalender, die Hervorhebung des hl. Blasius durch eine figürliche Prachtinitiale mit der Darstellung der Marter des Heiligen und das Officium pro fundatore, das den Erzbischof Gebhart von Salzburg, den Gründer von Admont, zeigt, beweisen.

Der Stil der Miniaturen stimmt mit demjenigen des Paduaner Epistolars weitgehend überein, zeigt jedoch ein fortgeschritteneres Stadium. Man wird es hier höchstwahrscheinlich mit dem Werk eines anderen Künstlers zu tun haben.

Für die Tatsache der Illuminierung eines für das Kloster Admont bestimmten Codex durch einen Paduaner fand Paul Buberl eine naheliegende Erklärung.[8] Engelbert von Admont, der Verfasser zahlreicher, im Mittelalter weit verbreiteter Schriften, verbrachte die Jahre von 1279—1288 in Padua, wo er an der 1222 gegründeten, zu seiner Zeit berühmten Universität Philosophie und Logik und im Anschluß daran im Ordenshaus der Dominikaner dortselbst Theologie studierte.[9] Während seines neunjährigen Aufenthaltes könnte er den Illuminator des Missale kennengelernt und ihm den Auftrag vermittelt haben. Gegen diesen Erklärungsversuch spricht allerdings der Stil, der trotz unverkennbarer manieristischer Züge einen Zeitansatz nach 1279 nicht angezeigt erscheinen läßt. Auch wurde der Codex sicher nicht in Padua angefertigt, da das Pergament mitteleuropäischer Herkunft ist und der Text von mehreren Händen in einer gotischen Minuskel geschrieben ist.[10] Das Missale wurde zweifellos nördlich der Alpen hergestellt und muß dort von einem Paduaner Künstler miniert worden sein.

3. Codex 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen[11] (Fig. 8, 10.)
315×215 *mm*, p. 636.[12]

Es ist ein für unsere Kenntnis mittelhochdeutscher Dichtung ungemein wichtiges Denkmal, in dem eine Reihe der großartigen Epen des hohen Mittelalters vereinigt sind, und zwar: p. 5—p. 288 Parcival von Wolfram von Eschenbach, (p. 289—p. 290 leer), p. 291—p. 416 Der Nibelunge Nôt, p. 416—p. 451 Die Klage, p. 452—p. 558 Karl der Große von dem Stricker, (p. 559—p. 560 leer), p. 561—p. 691 Willehalm von Wolfram von Eschenbach, (p. 692 leer), p. 693 Fragment eines Spruchs auf Maria von dem Tiroler Friedrich von Suonnenburg.[13]

Jedes Gedicht beginnt mit einer neuen Lage, doch handelt es sich nicht um eine später zusammengebundene Sammlung. Das Pergament des ganzen Bandes ist dasselbe. Auch der Text, der zwar von mehreren Schreibern stammt, ist gleichzeitig und fortlaufend geschrieben, so daß der Wechsel der Schrift nicht mit dem Beginn der einzelnen Dichtungen zusammenfällt, auch kehren die einzelnen Hände mehrmals wieder. Schließlich bestätigt auch die Ausstattung des ganzen Buches mit Initialschmuck von einer einzigen Hand die einheitliche Entstehung des Bandes.

Der Codex enthält keine ganzseitigen Miniaturen, seine Ausschmückung erfolgte lediglich durch zahlreiche große Initialen, die den Admonter Initialen engstens verwandt sind (vgl. Fig. 7 u. 8, Fig. 9 u. 10), und durch eine Vielzahl kleiner roter oder blauer Filigranbuchstaben von bekanntem Aussehen.

Auf wessen Bestellung der Codex, der sich im 16. Jh. im Besitz des Geschichtsschreibers Ägidius Tschudi befand, angefertigt wurde, ist unbekannt, man hat an Hohenems oder Werdenberg gedacht, doch ist das keineswegs erwiesen.[14]

So großes Interesse diese Handschrift, was ihren Inhalt betrifft, gefunden hat — ihre Bedeutung besitzt sie vor allem durch eine der ältesten auf uns gekommenen Abschriften von „Der Nibelunge Nôt", die berühmte Fassung B —, so wenig Beach-

tung haben bisher die Miniaturen des Codex gefunden. Zweifellos handelt es sich hier ebenfalls um das Werk eines Paduaner Künstlers, ja es scheint nicht gewagt, die Miniaturen dem Meister des Admonter Missale zuzuweisen, da die Übereinstimmung gerade mit dieser Handschrift verblüffend ist. Es spricht nichts gegen die Annahme, daß jener Künstler, der, wie oben erwähnt, wohl in einem nordalpinen Scriptorium tätig war, auch diese mittelhochdeutsche Handschrift geschmückt hat.

4. Missale der Pierpont Morgan Library, New York, M 855.[15]

Der Codex ist in einer gotischen Minuskel geschrieben. Man kann fünf Hände unterscheiden. Der bildliche Schmuck der Handschrift: 12 Kalendermedaillons, 7 große und 44 kleinere historische Initialen, 22 dekorative Initialen, stammt von drei Künstlern.[16]

Das Missale war ebenfalls für ein nordalpines Benediktinerkloster bestimmt, und zwar für Seitenstetten, wo es sich auch noch bis vor wenigen Jahren befand.[17] Seine Bestimmung geht aus dem Kalender eindeutig hervor: 27. März Rudberti epi, 4. Mai floriani mart., 11. Mai Udilshalci fundat. nri.[18] 3. November Dedic. hui loci.

Aus der Vielzahl der Miniaturen ragen deutlich einige schon durch ihre Technik gediegene auffallende Meisterwerke hervor, die den engsten Anschluß an die besprochenen Paduaner Handschriften aufweisen: es handelt sich um den Schmuck von f 1—7, f 105—111, f 206, 207, und zwar zwei prachtvolle, ganzseitige Bilder vor Beginn des Canons, eine thronende Madonna und die Kreuzigung Christi darstellend, und einige mittelgroße Initialen mit Historien im inneren Feld. Der Paduaner Stil ist hier aber mit den für die deutschen Miniaturen der Zeit charakteristischen, unruhigen Formtendenzen durchsetzt. Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit der thronenden Madonna mit etwas früheren Darstellungen desselben Themas, die der berühmten Scheyerner Malerschule entstammen.[19] Man wird bei diesen Miniaturen des Seitenstettner Missale nicht an das Werk eines Italieners, sondern an das eines heimischen nordalpinen Künstlers denken, wofür besonders die etwas abweichende Farbgebung und einzelne ikonographische Details sprechen.[20] Der Künstler war einerseits mit der Scheyerner Miniaturmalerei entweder durch das Studium ihrer Erzeugnisse vertraut, oder er hat sogar in jener Werkstätte gelernt, andererseits aber stand er unter dem unmittelbaren Einfluß eines Paduaner Künstlers.[21]

Das dritte Vollbild auf f 111 v, wiederum eine Kreuzigung darstellend, gehört nicht zur ursprünglichen Ausstattung, es ist wohl eine etwas spätere, aber noch dem 13. Jh. angehörende, plumpe Kopie des eigentlichen Canonbildes auf f 111.

Von den beiden anderen Miniatoren verrät der eine — von ihm stammt nur das Bild auf f 9 — ein ziemlich hohes künstlerisches Niveau, während die zahlreichen, meist kleinen Initialen des dritten Künstlers weniger qualitätvoll sind.

An der Ausstattung des Seitenstettner Missales waren demnach mehrere heimische Illuminatoren nebeneinander tätig, wobei die führende Persönlichkeit, von dessen Werk die übrigen beeinflußt sind, eine ausgezeichnete Schulung durch einen Paduaner Meister genossen haben muß. Es liegt nahe, an den italienischen Künstler zu denken, der das Admonter Missale und den mittelhochdeutschen Codex in St. Gallen geschmückt hat, doch würde der Stil der Miniaturen eher für eine Entstehung vor dem Admonter Missale sprechen.

5. Paulusbriefe mit Kommentar des Petrus Lombardus. Stiftsbibl. St. Paul im Lavanttal, Kärnten, XXV-1.[22]
275×450 *mm*, f 268.

Der Codex ist in einer gotischen Minuskel geschrieben. Er enthält mehrere mittelgroße Initialen mit kleinen, oft mehrfigürlichen Bildern im inneren Feld, Szenen aus dem Leben des hl. Paulus darstellend. Der Figurenstil von ausgesprochen byzantinischem Charakter steht den Miniaturen des Admonter Missales und des St. Gallener Codex besonders nahe und auch in der Initialornamentik findet man die bekannten Merkmale wieder. Die Miniaturen sind wohl ebenfalls das Werk eines Paduaner Meisters und dürften, wie die Schrift nahelegt, auch nördlich der Alpen hergestellt worden sein.

Die Datierung dieser Handschrift ins 14. Jh., wie sie Eisler vornahm,[23] ist zweifellos falsch, man wird aus stilistischen Gründen die Jahre zwischen 1260 und 1280 als Entstehungszeit annehmen müssen.

Die Handschrift befand sich, zwei Eintragungen zufolge, im 15. Jh. im Besitz der Collegienkirche Spital am Pyhrn und kam von dort in die Stiftsbibliothek von St. Paul im Lavanttal in Kärnten.[24] Ihr ursprünglicher Bestimmungsort ist nicht bekannt.

6. Psalterium des Fitzwilliam Museums in Cambridge, Ms. 36—1950[25] (Fig. 13, 14.)
347×243 *mm*, f 147, mitteleuropäisches Pergament.

Die Schrift ist nicht italienisch, sondern eine mitteleuropäische Minuskel. Der Miniaturenschmuck des Codex besteht aus einer ungewöhnlich großen Anzahl von ganzseitigen Festbildern aus dem Leben Christi, es ist ein aus 29 Szenen bestehender Zyklus, von dem die ersten acht zwischen den Kalender und den Beginn des eigentlichen Psalteriums eingeschoben, die übrigen meist paarweise, zwischen die Psalmen verteilt sind. Dazu kommen noch zehn Prachtinitialen mit reichem Figurenschmuck, die die Anfänge der hervorgehobenen Psalmen bezeichnen, mittelgroße und kleine Initialen, entweder in Gold auf buntem Grund oder umgekehrt, die mit weißem Filigran geschmückt sind, und schließlich zahlreiche Randbilder und Zierleisten auf den Textseiten der Psalmen und der Rahmenschmuck von Kalender- und Litaneiseiten.

Deutlich kann man zwei Hände unterscheiden, die aber beide der Paduaner Werkstätte angehören. Drei ganzseitige Bilder und einige kleinere Randbildchen (f 41, f 47 v, f 52 v, f 53, f 54, f 55), die merkwürdigerweise zwischen die übrigen Miniaturen eingeschoben sind, stammen von einem hervorragenden Meister (Fig. 13). Sie stehen in stilistischer Hinsicht zwischen den Miniaturen der Paduaner und der Admonter Handschrift, man wird sich aber nicht entschließen können, sie dem einen oder anderen Künstler zuzuschreiben, sondern wird sie eher als das Werk eines dritten Meisters derselben Schule ansehen. Der Hauptschmuck der Handschrift stammt von einem anderen Miniator (Fig. 14). Sein Stil ist durch eine flüchtigere, grobe Malweise, durch Formauflockerung und freiere Beweglichkeit gekennzeichnet, alles deutliche Merkmale einer jüngeren Entwicklungsstufe. Die Herstellung auch dieses Codex erfolgte nicht in Italien, wofür die mitteleuropäische Minuskel des Textes spricht, auch finden wir die Zehnteilung des Psalters. Auffallend ist außerdem die ungemein häufige Verwendung der Judenhüte, die in Italien ungebräuchlich sind und sonst bei keinem Künstler der Schule vorkommen. Die ganze Malweise ist jedoch typisch italienisch, so daß wir es sicher mit einem italienischen Künstler zu tun haben.

Kalender und Litanei geben interessante Anhaltspunkte zur Ermittlung der Auftraggeberin dieses prachtvoll ausgestatteten Privatpsalteriums. Eine der Bitten der Litanei lautet: „Ut me indignam famulam tuam N. et famulum tuum Heinricum et omnes michi consanguinitate vel familiaritate seu oracione coniunctos ab insidiis inimicorum visibilium et invisibilium defendere et ab infirmitate atque ab omni perturbatione defendere et ad vitam eternam perducere digneris . . ."

Wir entnehmen diesen Zeilen, daß die Auftraggeberin die Gattin eines Heinrich gewesen ist, also eine Deutsche, wohl eine adelige Frau, was die ungewöhnlich prachtvolle Ausstattung nahelegt. James, der die Handschrift als erster publizierte, hatte als Besitzerin Anna, die Tochter Wenzels II., die Gattin Heinrichs, des Herzogs von Kärnten und Königs von Böhmen (1307—1310), vorgeschlagen.[26] Zu dieser Zuschreibung hatten ihn die im Kalender vorkommenden, böhmischen Heiligen veranlaßt, die aber so allgemein verbreitet sind, daß sie für eine Lokalisierung nicht in Frage kommen. Sehr interessant ist dagegen das Vorkommen eines anderen Heiligen, der, wie Sir Sidney Cockerell zuerst entdeckte, eine Verbindung mit Breslau nahe legt.[27] Es ist der am 6. Juni eingetragene Vincentius, Bischof von Chieti, dessen Gebeine von Magdeburg teilweise in das Prämonstratenserkloster St. Vincentius in Breslau überführt worden waren und der in dieser Diözese hochverehrt wurde. Die Tatsache, daß die im 13. Jh. in Breslau regierenden schlesischen Herzöge sämtlich den Namen Heinrich tragen,[28] macht es recht wahrscheinlich, daß die Gattin eines dieser Fürsten die Bestellerin der Handschrift gewesen ist. Cockerell schlägt aus stilistischen Gründen eine Gemahlin von Heinrich IV. (1266 bis 1290) oder Heinrich V. (1290—1296) vor, Květ nimmt dagegen, allerdings nur nach der Kenntnis einiger Reproduktionen, die hl. Hedwig, die Frau Heinrichs I. († 1243),[29] als Besitzerin an.[30] Er übersah, daß die hl. Clara in der Litanei angerufen wird, deren Heiligsprechung erst 1255 erfolgte. Die hl. Hedwig fehlt dagegen in Kalender und Litanei, sie wurde 1269 canonisiert und kann nach diesem Zeitpunkt in einem Breslauer Psalterium unter keinen Umständen fehlen, was gegen die Zuschreibung von Cockerell spricht. So engt sich die mögliche Entstehungszeit auf die Jahre zwischen 1255 und 1269 ein, eine Zeit, in der in Breslau die Herzöge Heinrich III. († 1266) und Heinrich IV. (1266—1290) regierten.[31] Da Heinrich IV. beim Tod seines Vaters noch ein Kind war und sich erst 1287/88 vermählte, kommen nur die beiden Gemahlinnen Heinrichs III. als Besitzerinnen in Frage, Jutta, eine Tochter Herzog Conrads von Masowien, die Heinrich 1252 heiratete, die aber bald nach 1257 starb, und Helene, die Tochter Albrechts von Sachsen, mit der er sich bald darauf vermählte. Der Stil der Handschrift, der eine Entstehung vor dem Paduaner Epistolar vom Jahre 1259 höchst unwahrscheinlich macht, würde dafür sprechen, daß Helene die Besitzerin des Psalters war. Eine weitere Einengung der Entstehungszeit ergibt sich durch den Tod Heinrichs III. im Jahre 1266, so daß der Psalter aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1259 und 1266 angefertigt wurde.

7. Psalterium der Wiener Nationalbibliothek, cod. 1898[32]. (Fig. 15.)
192 × 140 *mm*, f 253.

Geschrieben ist das Werk in einer gotischen Minuskel, Kalender und Psalterium stammen von zwei verschiedenen Händen. Der Psalter ist ebenfalls zehngeteilt und die hervorgehobenen Psalmen sind durch figurengeschmückte Initialen ausgezeichnet. Dazu kommen noch 173 kleine Kapitalbuchstaben in Gold, Farben und Filigran und Zierblätter mit filigrangeschmückten Majuskeln. Auch hier unterscheidet man mehrere Hände. Außer den Miniaturen in französisch-gotischer Art, mit denen das Kalendarium ausgestattet wurde, und dem größten Teil der Psalterillustrationen, die deutschen Ursprungs sind, zeigen interessanterweise die ersten drei Illustrationen zu den Psalmen 1 (f 14 v), 26 (f 46) und 38 (f 66 v) die typischen Merkmale der Paduaner Schule. Sie stimmen mit den Flechtwerkinitialen des Hauptmeisters des Fitzwilliam-Psalters so auffallend überein,[33] daß man auch diese drei Einzelminiaturen jenem Meister zuschreiben und daher an Stelle der von Holter-Oettinger vorgeschlagenen späten Datierung um 1300[34] auch hier an eine Entstehung zwischen 1260 und 1270 denken wird.

Die Handschrift gelangte 1783 aus dem Damenstift Hallthal bei Hall in Tirol in den Besitz der Nationalbibliothek.[35] Der Kalender der Handschrift ist ein dominikanischer Festkalender, weshalb man annahm, daß er für das Dominikanerinnenkloster Maria Steinach am Brenner hergestellt worden sei.[36] Gegen diese Annahme aber sprechen zwei Tatsachen: zunächst, daß im Kalender f 10 nur von fratres die Rede ist, und zweitens, daß auf f 130 v ein Dominikanerpater, einer vornehmen, thronenden Dame einen Codex überreichend, dargestellt ist. Es ist gewiß der

Schreiber, der also Dominikaner gewesen sein wird, und die adelige Frau dürfte die Besitzerin sein, für die der Psalter angefertigt wurde. Wir finden dieselbe Frau auch noch auf der Illustration zu Psalm 101, im Gebet vor der Hand Gottes kniend, gemalt, eine Stelle, an der, wie wir wissen, mit besonderer Vorliebe solche Darstellungen angebracht wurden.[37] Da es in Tirol kein Dominikanerkloster gibt, wird der Codex von einer Insassin des Haller Stiftes mitgebracht worden sein, so daß der Entstehungsort nicht bekannt ist.

8. Psalterium der Bodleian Library, Oxford, Ms. canonici liturg. 370.[38] (Fig. 16.) 236×335 *mm*, f 143.

Der Codex enthält sieben größere mit einer Ausnahme unfigürliche Initialen. Er wurde ebenfalls von Giovanni da Gaivana geschrieben, wie er selbst durch folgende Inschrift auf f 129 v bezeugt: „Hec de Gaibana cui uox est grata Johannes — Presbiter hec scripsit. Christi currentibus annis — Mille ducentenis. decies sex bis tribus addes.“[39] Der Psalter war ursprünglich für Padua bestimmt, wie die teilweise noch dem 13. Jh. angehörenden Eintragungen der Seelenmessen bezeugen.[40] Eine Notiz des 18. Jhs. besagt, daß er sich im 15. Jh. in St. Peter in Krain befand.[41]

Die Initialen der Handschrift stehen denjenigen der anderen Paduaner Handschriften zwar nahe, sind aber bedeutend weniger qualitätvoll. Die Farbe ist in breiten Strichen flüchtig aufgetragen, sie hat nicht den gewohnten Glanz, auch fehlt das Blattgold.

9. Zwei Täfelchen in Basler Privatbesitz.[42] (Fig. 12.)

Die Täfelchen sind jedes 18,5×7 *cm* groß. Sie gehören zusammen und sind, wie Georg Swarzenski nachgewiesen hat, die beiden Flügel eines kleinen Altärchens, dessen Mittelstück verlorengegangen ist.[43] Es handelt sich um einen Reliquienaltar, wie die kleinen spitzbogigen Nischen, in denen Reliquien verschiedener Heiliger aufbewahrt sind, beweisen. Nach den beigegebenen Pergamentzettelchen sind es Reliquien von Nikolaus, Martin, Stephan, Pantaleon, Petrus und Laurentius.

Die Täfelchen, „hartes Holz, vermutlich Rotbuche“, sind mit feinem Leinen überzogen, auf das dann der Kreidegrund und schließlich die glänzenden Deckfarben und das Gold aufgetragen wurden.[44] Auf dem linken Flügel ist oben die Geißelung Christi und darunter das Brustbild des hl. Paulus, auf dem rechten die Kreuzigung Christi und das Brustbild des hl. Petrus dargestellt. Die Rückseite wird durch goldene Ranken und palmettenartige Blüten auf rötlichem Grund geschmückt.[45]

Über die Herkunft der Täfelchen ist nichts bekannt.

Obwohl es sich hier nicht um Buchmalerei handelt, sind diese beiden winzigen Tafelbildchen zweifellos in der Paduaner Werkstätte entstanden. Die Zusammenhänge mit den Miniaturen des Paduaner Epistolars sind so überaus enge, daß man sie demselben Künstler zuweisen möchte.

II. Der Stil

Die hier zusammengestellten Werke der Miniaturmalerei erkennt man an dem ihnen allen gemeinsamen, eigenwilligen Stil mühelos als Produkte ein und derselben Malerschule. Figurenstil und Initialornamentik, die Auswahl der Farben, die Malweise und Modellierung und zahlreiche Einzelheiten, wie Kopftypen, Gewänder, Ornamente, Architektur- und Landschaftsdetails stimmen bei allen Denkmälern weitgehend überein, obwohl andererseits gewisse Unterschiede nicht übersehen werden können, die in erster Linie durch verschieden starke Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst bedingt sind. Obwohl sämtliche erhaltenen Denkmäler allem Anschein nach im dritten Viertel des 13. Jhs. entstanden sind, kann man doch gewisse Stadien des Stils unterscheiden. Dabei kann aber nicht von Entwicklung im Sinne eines zeitlich fixierbaren Stilwandels gesprochen werden, es handelt sich vielmehr um drei teilweise nebeneinander herlaufende Richtungen, die jeweils durch eine oder mehrere Künstlerpersönlichkeiten vertreten sind.

Die erste Stilstufe repräsentieren die Miniaturen des Epistolars in der Paduaner Domsakristei und die beiden zu einem Reliquienaltärchen gehörigen Täfelchen in Basel, die beide höchstwahrscheinlich von einer Hand stammen. (Fig. 1—3, Fig. 12.) Deutlich erkennt man das Bestreben dieses Künstlers, sich die überlegene byzantinische Manier möglichst vollkommen anzueignen, doch ist die italienische Provenienz unverkennbar. Diesen Werken gegenüber vertreten eine Reihe weiterer Denkmäler, die schon rein äußerlich durch ihre nordalpine Entstehung zusammengehören, ein fortgeschritteneres Stadium des Paduaner Stils.

Eine Art Mittelstellung zwischen den beiden Phasen, bei stärkerer Abhängigkeit von den älteren Werken der Schule, nehmen einige prachtvolle Miniaturen des Psalters im Fitzwilliam-Museum ein. (Fig. 13.)

An sie schließen unmittelbar die beiden Werke eines bedeutenden Künstlers, der Schmuck des Admonter Missales und des in der Stiftsbibliothek von St. Gallen liegenden Codex 854 an. (Fig. 4—10.) Auch hier besteht noch eine überaus enge Verbindung mit Epistolar und Reliquienaltärchen, aber die romanische Eigenart gelangt stärker zum Durchbruch, die Byzantinismen werden eigenwilliger verarbeitet. Die nordalpinen Einflüsse, die in den älteren Werken eine untergeordnete Rolle spielen, gewinnen an Bedeutung. Da eine persönliche Verbindung zwischen Admont und Padua, wie sie durch Engelbert von Admont gegeben ist, wegen der regen Tätigkeit von Paduaner Künstlern in den Alpengebieten zur Erklärung nicht unbedingt herangezogen werden muß, wird man aus stilistischen Gründen von der Datierung nach 1279 abgehen und an eine etwas frühere Entstehung der beiden Werke noch vor 1270 denken.

Als Schüler eines dieser italienischen Künstler hat sich der führende Miniator des Seitenstettner Missales, wohl ein Österreicher, seine paduanisierende Manier angeeignet, wobei er andererseits unter dem Einflusse des zackbrüchigen Faltenstils

gewisser Scheyerner Miniaturen steht und so einen eigenartigen Mischstil entwickelt. (Fig. 11.) Die Datierung dieses Werkes bietet besondere Schwierigkeiten, doch ist man geneigt, an eine etwas frühere Entstehung um 1260 zu denken.

Neben dieser Stilstufe, in deren Hauptwerken zweifellos ein gewisser, nicht mehr überschreitbarer Höhepunkt des Paduaner Stils erreicht ist, läuft eine Richtung, in der sich eine völlig neuartige Gesinnung manifestiert. Sie wird vertreten durch den Hauptmeister des Fitzwilliam-Psalters (Fig. 14), von dessen Hand höchstwahrscheinlich auch die drei Einzelminiaturen im Wiener Psalter stammen. (Fig. 15.) Seinem mittelmäßigen Können zum Trotz, versucht sich dieser Miniator in neuartigen Gruppierungen und wagt sich an die Darstellung komplizierter Bewegungen und Stellungen heran. So leitet das Werk dieses Künstlers, für den die Überlieferung keinen bindenden Charakter mehr hat, zu einer neuen Phase der italienischen Malerei über, die in der bolognesischen Malerei der folgenden Jahrzehnte ihren Höhepunkt erreicht. In diese dritte Gruppe muß man auch die im Jahre 1263 in Padua selbst entstandenen, plumpen Initialen des Psalters der Bodleiana in Oxford einreihen. (Fig. 16.)

Sämtliche Miniaturen, mit Ausnahme derjenigen im Psalterium in Oxford, sind in einer kräftigen leuchtenden Deckfarbenmalerei ausgeführt. Der stark byzantinische Charakter wird schon bei der Auswahl der Farben und bei der überaus reichen Verwendung von Blattgold spürbar. Die Leuchtkraft und der Glanz der Farben sind wohl auf die Anwendung von Wachs als Bindemittel zurückzuführen, eine Gepflogenheit, die für italo-byzantinische Malereien des 13. Jhs. nachgewiesen wurde.[1] Die Verwendung von Wachs zu diesem Zwecke spielt in der Blütezeit der byzantinischen Malerei eine bedeutende Rolle, weicht aber im 13. Jh. häufig matt wirkenden Bindemitteln.[2]

Als neutraler Grund findet auf unseren Miniaturen hochpoliertes Blattgold reiche Verwendung. Blattgoldhintergründe sind ja in der byzantinischen Buchmalerei seit der spätmakedonischen Zeit in allgemeinem Gebrauch, aber die Blankpolierung erscheint erstmalig in dem prächtigen Menologium Basilius II.[3]

Als Hauptfarbe beherrscht ein kräftiges Ultramarinblau das Bild, dazu gesellen sich Zinnoberrot, Dunkelgrün, ein helles Blau, Blaugrau, Violett, ein helleres, ein dunkleres Rosa, Porphyrbraun, Dunkelbraun, Ocker und Weiß. Diese Auswahl der Farben stimmt in allen Miniaturausstattungen überein, gewisse Unterschiede entstehen aber durch verschiedene Betonung einzelner Farben. Während im Paduaner Epistolar und auf dem Reliquienaltärchen die blauen Töne stark dominieren, kommen in den Bilderzyklen der zweiten Stufe wärmere braune und rote Farben daneben zu einer gewissen Geltung, dazu kommt noch Orange. Für die Malereien der dritten Phase ist eine Aufhellung der Farben, besonders des Blau, und ein stärkeres Vorherrschen von Zinnober und Ocker bezeichnend.

Sieht man von diesen Schwankungen ab, so ist die Übereinstimmung mit der mittelbyzantinischen Farbgebung auffallend. In mancher Hinsicht erinnert die

Palette mehr an die Blütezeit der Buchmalerei in der spätmakedonischen Epoche, für die Tikkanen als Hauptfarben Blau, Violett, Lackrot, mattes Grün und Zinnober nennt,[4] als an die der gleichzeitigen Produktion. Das Vorherrschen von Blau führt zu keiner näheren Bestimmung, da es für die gesamte byzantinische Malerei führend ist.[5] Dagegen wurden für das Grün in den verschiedenen Epochen zweierlei, chemisch und optisch verschiedene Farben verwendet. Bei unseren Miniaturen fällt der milde Ton des Grün auf, eine Farbe, die in spätmakedonischer Zeit ausschließlich herrscht, während man in frühmakedonischer Zeit dem grellen Kupfererzgrün den Vorzug gegeben hatte.[6] Im 13. Jh. griff die byzantinische Buchmalerei wieder auf das Kupfererzgrün zurück, das nun eine entscheidende Rolle spielt.[7] Die Farbgebung der Paduaner Miniaturen unterscheidet sich auch durch die häufige Anwendung von Violett von der gleichzeitigen byzantinischen Malerei, wo diese Farbe ziemlich selten ist, und schließt andererseits an das spätmakedonische Kolorit an. Auch die Verwendung von Wachs als Bindemittel hat ja schon an die Malweise der Blütezeit der byzantinischen Buchmalerei erinnert. Andererseits aber ist die Palette doch wieder reicher als die spätmakedonische, besonders einige Übergangstöne weisen deutlich auf die neue Zeit, so das freilich schon früher mitunter auftretende Porphyrbraun,[8] das nun ziemlich häufig wird, ebenso ein helles Blau, Blaugrau und Rosa.[9] Vor allem aber fällt gegenüber der delikaten harmonisierenden Farbgebung der mittelbyzantinischen Malerei eine gewisse Unausgeglichenheit im Kolorit auf; das Zinnoberrot springt heraus und die reichlich verwendeten, weißen Belichtungen bewirken einen ausgesprochen unruhigen Eindruck. Aber wenn auch diese Abweichungen die italienische Provenienz der Handschriften verraten, so bestätigt die ausgezeichnete Technik und der Anschluß an die Blütezeit der byzantinischen Malerei in der Farbgebung die Annahme, daß die Künstler der Paduaner Werkstätte eine unmittelbare Schulung durch griechische Künstler genossen haben. Es muß in der Mitte des 13. Jhs. in Oberitalien Griechen gegeben haben, die noch in der gediegenen Technik der mittelbyzantinischen Kunst wohl bewandert waren.

Die ganzseitigen Bilder sind fast immer durch mehrfarbige, plastisch wirkende Leistchen ohne jedes Ornament gerahmt, nur ausnahmsweise kommen auch reichere Rahmen, so beim Canonbild im Admonter Missale, vor.[10] (Fig. 4.)

Die Landschaft wird, der byzantinischen Malerei folgend, durch kahle, fast senkrechte, parallel aneinandergereihte Felsplatten gebildet, deren Treppen grell belichtet sind. Dazu kommt nur im Psalter des Fitzwilliam-Museums auch noch ein eigenartiges, zerklüftetes Schollengelände, wie es in der gleichzeitigen deutschen Malerei häufig ist.[11] Die Vegetation ist im wesentlichen auf die sehr häufig verwendeten, für alle Werke der Schule charakteristischen Bäumchen mit buschigem Laubwerk beschränkt, die byzantinischer Herkunft sind.[12] (Fig. 3, 11, 13.)

Ein ausgesprochen eklektisches Prinzip zeigt sich bei der Bildung der Architektur, der die Aufgabe zufällt, das obere Bilddrittel zahlreicher ganzseitiger Tafeln zu füllen. Natürliche Vorbilder haben keinerlei Berücksichtigung erfahren (Fig. 1),

die einzelnen Elemente entstammen verschiedenen Traditionen. Man erkennt einerseits die Grundformen der gemalten Architekturen der byzantinischen Kunst wieder, die, ein Erbe der Antike, Jahrhunderte lang, im wesentlichen unverändert wiederholt wurden: das längliche Haus mit dem Satteldach, die schlanken Torbogen, die Kuppelbaldachine auf zarten Säulchen, die durch eine vielkantige Pyramide gekrönten Ciborien. Diese Elemente werden aber zu phantastischen Konglomeraten verbunden, deren barocke Fülle in der byzantinischen Kunst nicht ihresgleichen hat. Mit Türmchen und Kuppeln reich gekrönte, symmetrische Flügelpavillons werden auf einfache Baldachinformen aufgesetzt, wie man das auch auf den Mosaiken der vierten Vorhallenkuppel in San Marco in Venedig, die etwa 1260—1270 entstanden sind,[13] und auf Nebenszenen eines Kreuzes in Florenz beobachten kann,[14] ein Motiv, das sich aus der verkürzten Stadtansicht entwickelt hat, die man bis in die antike Malerei zurückverfolgen kann. Sehr nahe kommen unseren Bauten diejenigen in der berühmten Gregorhandschrift, Paris, Bibl. Nat. Ms. gr. 510.[15]

Eine Reihe anderer Architekturformen läßt sich in der byzantinischen Kunst nicht nachweisen, so die von Türmchen gekrönte Säulenhalle,[16] wie sie ähnlich auf italienischen Tafelbildern zu finden ist, oder eigenartige Bauten mit Balkonen, deren Wölbung durch ein schlankes Säulchen gestützt wird,[17] die die nächste Verwandtschaft zu Architekturen der Nebenszenen eines Tafelbildes mit dem Leben des hl. Franciscus aufweisen. Auch die rahmende Bogenarchitektur mit den Ecktürmchen ist typisch romanisch, sie ist ein z. B. in der Salzburger Malerei ungemein beliebtes Motiv.[18] Hiezu gesellen sich im Psalter des Fitzwilliam-Museums noch einige weitere Formen, gotische Spitzbogen, Kielbogen und glatte oder mit Rundziegeln gedeckte Spitzkuppeln. Die Wände der Bauten sind durch Öffnungen, schmale viereckige oder oben abgerundete Fenster und runde und rhombenförmige Luken unterbrochen.

Als Ornamente werden das byzantinische Zahnschnittmuster[19] und feine, weißgezeichnete Spiralranken verwendet. Dazu kommt noch ein für alle Paduaner Handschriften charakteristisches Wellenband mit kleinen Ringlein, ein auch in der französischen Buchmalerei beliebtes Motiv,[20] das wohl von dort übernommen wurde.

Die einzelnen Bauten sind durchaus dreidimensional empfunden. Hierin kündigt sich schon das Raumgefühl der modernen europäischen Malerei leise an. Es ist dieselbe Vorstufe der „maniera nuova", die etwa in der Toscana die Kunst eines Giunta Pisano vertritt. Trotz dieser neuen Körperlichkeit haben die Architekturen ausgesprochen dekorativen Charakter, sie erzeugen keine Tiefe im Bild. So kommt es vor, daß einzelne Bauglieder in Blattmotive übergehen (Fig. 1). Ähnliche, frei ohne jede Stütze durch Gebäudemassen beschwerte, halbbogenförmige Blattarme findet man auf zahlreichen deutschen Miniaturen dieser Zeit.[21] Auch die gelegentlich um die Häuser geschlungenen Tücher, ein byzantinisches Motiv, verstärken den dekorativen Eindruck. Die Bauten stehen, analog zu den ebenfalls plastisch gebildeten Figuren, im Vordergrund eines unendlichen Raumes. Die typisch byzantinische umgekehrte Perspektive, durch die ein Bau von mehreren Seiten zugleich sichtbar wird, der Wechsel von gerader und schiefer Ansicht und starker Aufsicht, die übermäßigen Höhendimensionen und die zahlreichen, verunklärenden Verzeichnungen, das alles trägt dazu bei, den Architekturen eine irreale Leichtigkeit zu verleihen, die sie nirgends in Widerspruch zu dem goldenen Hintergrund setzt. Beim Hauptmeister des Fitzwilliam-Psalters hat sich zudem eine eigenartige Erweichung der Bauten bemächtigt, die Arkadenbögen wirken wie aufgeblasene Schläuche, die Säulen knicken unter der Last der Kuppelbaldachine ein, das Vor- und Hintereinander ist besonders in der unteren Zone völlig unklar, so daß ein phantastischer Eindruck entsteht. (Fig. 14.)

Architektur und Landschaft spielen in der Paduaner Werkstätte eine untergeordnete Rolle, sie dienen nur zur Füllung der leeren Flächen und zur Bezeichnung des Ortes.

Überall, wo es das Thema erlaubt, wird, besonders in den älteren Werken, die symmetrische Zentralkomposition verwendet, eine hier wohl durch byzantinische Vorbilder vermittelte Anordnung. Auffallend ist vor allem die Häufigkeit einer bestimmten Dreiergruppe mit einer frontalen Figur in der Mitte, die links und rechts von zwei einander zugewendeten im Dreiviertelprofil flankiert wird. (Fig. 3, 7, 9, 13.) Die Vorliebe für den geschlossenen Umriß der Figuren ist auffallend. Auch mehrere Personen werden zu einer Gruppe mit geschlossener Kontur verbunden. Dieses Überleiten der Konturenlinie einer Gestalt in die einer anderen ist eines der stilistischen Mittel, mit deren Hilfe das mitunter heftige Pathos der Bewegung gebändigt erscheint. Zwischen den hintereinander stehenden Figuren wird kein Raum spürbar, wozu vor allem die merkwürdige Tatsache beiträgt, daß die Füße rückwärts stehender Personen sich in den Vordergrund schieben. Wie wenig Bedeutung die reale Möglichkeit der Anordnung bei den frühen Denkmälern besitzt, kann man sehr gut bei den figurenreichen Repräsentationsszenen im Epistolar des Paduaner Doms beobachten. (Fig. 3.) Hier sah sich der Künstler gezwungen, eine größere Anzahl hintereinander stehender Personen wiederzugeben. Um möglichst viel von ihnen sichtbar werden zu lassen, ordnete er sie in einer Pyramide so an, daß alle Köpfe zu sehen sind.[22] Die Füße aller rückwärts stehenden Figuren sind aber eigenartigerweise auf derselben Bildebene stehend gedacht, wie die der ersten Reihe, so daß einige Personen, von denen nur Kopf und Füße zu sehen sind, völlig unproportioniert in die Länge gezogen sind. Gerade hier nun kann man den entscheidenden Wandel der künstlerischen Auffassung, der sich in wenigen Jahren vollzieht, gut beobachten. Der Hauptmeister des Psalters im Fitzwilliam-Museum versucht nämlich schon eine natürliche Wiedergabe der Massenszenen durch starke Überschneidungen, ohne daß ihm die beabsichtigte Raumillusion überzeugend gelänge.

Auch was die Proportionen der Figuren betrifft, sind zwischen den einzelnen Stilstufen der Malerschule gewisse Unterschiede unverkennbar, und zwar besonders eine fortschreitende Zunahme der Höhentendenz. Im Paduaner Epistolar, auf dem Reliquienaltärchen und auch im Seitenstettner Missale sind die Proportionen der meisten Figuren zwar gestreckt, aber doch den natürlichen angenähert. Die Gestalten sind betont rundplastisch, die schwellenden Körperformen werden noch durch das Gewand spürbar. Der Kontrapost der Haltung ist bei den Frontalfiguren mitunter gut beachtet, das Standbein tritt zurück, die Modellierung ist auf das Spielbein beschränkt. Die meisten Gestalten sind schmalschultrig, der Unterschenkel ist regelmäßig zu kurz und die Füße sind, der byzantinischen Manier folgend, zu klein. Vereinzelt allerdings kommen im Epistolar eigenartig in die Länge gezerrte Figuren vor, die einen unwirklichen, körperlosen Eindruck machen.

Diese Manier führt der Hauptmeister des Psalteriums in Cambridge fort, seine Gestalten wirken völlig unnatürlich, die Schultern sind ungemein schmal, ein magerer, langgestreckter Typus herrscht hier vor. An Stelle der aufrechten, feierlichen Haltung ist eine auffallende Schlaffheit getreten. Eine gewisse Gestaltungskraft dagegen wird man diesem Meister nicht absprechen können. Diese drückt sich vor allem in der erhöhten Beweglichkeit der Figuren aus, wobei er vor der Darstellung komplizierter Körperstellungen nicht zurückschreckt. Andererseits aber entbehren die vielfältigen Bewegungen doch jeder Elastizität, sie wirken steif, hölzern und kraftlos.

Im Admonter Missale und auf den Einzelminiaturen des Psalters von Cambridge sind die Figuren auch alle überlang und besonders schlank, sie haben ebenfalls schmale Schultern und kleine Köpfe. Aber, verglichen mit den unsicher gemalten, langgestreckten Gestalten auf den anderen Miniaturen, zeigt sich hier eine bessere Beherrschung dieses Ausdrucksmittels. Der Kontrapost ist weitgehend aufgegeben und durch ein Stehen auf beiden Beinen ersetzt, was zur Monumentalisierung der Gestalten beiträgt.

Die Handbewegung dem Ausdruck bestimmter seelischer Beziehungen dienstbar zu machen, ist ein Mittel, dessen Tradition bis in die antike Malerei zurückreicht. Auch in den Paduaner Handschriften haben bedeutsame Gebärden, vor den Bewegungen, die durch eine bestimmte Tätigkeit bedingt sind, den Vorrang. Letztere sind auffallend selten, sie sind auf die Wiedergabe der notwendigsten Handlungen und auf das Halten von verschiedenen Attributen beschränkt. Zahlreich sind dagegen Gesten als Zeichen seelischer Bewegung. Es kehren jedoch einige wenige Gebärden immer wieder.

Die meisten der dargestellten Figuren sind im Dreiviertelprofil, einige wenige in Frontalstellung gemalt. Dazu kommen selten Profilköpfe und ausnahmsweise Personen in Rückenansicht. Aber während den Künstlern bei den Frontal- und Dreiviertelköpfen die byzantinische Schulung zugute kam, hat sich diese bei den

Profildarstellungen, die hier häufiger als in der byzantinischen Kunst vorkommen, weniger günstig ausgewirkt.[23]

Die einzelnen Köpfe entstammen sämtlich dem Typenschatz der byzantinischen Kunst. Der Christuskopf mit dem langen, gescheitelten Haar und dem kurzen, dunklen Bart stimmt völlig mit mittelbyzantinischen Darstellungen überein. Auch die Gottesmutter und die Apostel zeigen die in der byzantinischen Kunst fest ausgebildeten Typen. Deutlich erkennt man Petrus, der mit dem runden Bart und der oft dreigestuften Haartracht engstens an den venezianischen Typus anschließt, wie ihn eine Lünette der zweiten Vorhallenkuppel in San Marco repräsentiert, Paulus an dem langen, schwarzen Haar und kahlen Kopf, Andreas an dem struppigen Kopfhaar und Bart, Johannes, der, der byzantinischen Tradition folgend, als Greis mit spärlichem Haar und vollem, weißen Bart wiedergegeben wird, und die jugendlichen Apostel Philippus und Thomas. Die übrigen Apostel lassen sich nur schwer näher bestimmen, sie schließen sich an die byzantinischen Lebensaltertypen an. Byzantinischen Ursprungs ist auch die Auffassung Johannes des Täufers, der durch lange, braune, zerzauste Haare und einen ebensolchen Bart gekennzeichnet ist. Alttestamentliche Personen, wie Isaias und Malachias, aber auch der hl. Simeon und der älteste der hl. drei Könige sind durch den Prophetentypus mit gelocktem, mehrfach geteilten Bart und langem, aus der Stirn gekämmtem Haupthaar nach byzantinischem Muster wiedergegeben. Im Paduaner Epistolar kommen außerdem noch zwei tonsurierte heilige Mönche vor, für die man, was die Haartracht betrifft, auf kein byzantinisches Vorbild zurückgreifen konnte. Die Engel gleichen dem bis auf die antiken Nikegestalten zurückgehenden byzantinischen Engelstypus völlig. Charakteristisch ist hiefür besonders die Frisur, bei der die Locken durch ein mit einem Stein geziertes Band zusammengehalten werden. Dem Engelstypus verwandt ist der der Jungfrauen, nur daß hier eine schlichtere, ungeschmückte Haartracht mit langen Flechten gewählt wurde, die Frauen sind dem Muttergottestypus nachgebildet.

Eine ähnliche Funktion wie die Haartracht erfüllt die Kleidung. Die einzelne Person wird mit ihrer Hilfe als Repräsentantin eines bestimmten Standes bezeichnet. Auffallend ist, daß neben historisierenden Gewändern zeitgenössisch abendländische Kleidung vorkommt. Die heiligen Personen des Evangeliums tragen eine lose Ärmeltunika und darüber eine andersfarbige Toga. Sehr zahlreich sind Kriegergestalten, die besonders reich gekleidet sind. Sie tragen eine byzantinische Rüstung mit den am unteren Rand des Waffenrockes angebrachten, charakteristischen Zaddeln und dazu Beinlaschen.[24] Manche von ihnen tragen noch eine Schuppenlorica und dazu einen halblangen Umhang. Unbyzantinisch sind dagegen die Kettenhemden und die zweierlei Helme, bei denen man eine spitze Form und einen Helmhut mit Krempe unterscheiden kann. Die liturgische Gewandung der Bischöfe ist die zeitgenössisch-abendländische: mit Dalmatika, Kasel, dem ypsilonförmigen Pallium mit schwarzen Tatzenkreuzen

und der Infel in der für die zweite Hälfte des 13. und für das 14. Jhs. charakteristischen Form.[25]

Als besondere Merkmale findet man bei den Heiligen keine individuellen Attribute, sondern nur solche ihres Standes, wie Bücher, Schriftrollen, Waffen. Eine Ausnahme bilden nur die Apostelfürsten: Petrus, der durch die Schlüssel hervorgehoben wird, und Paulus mit dem Schwert.

Auch Ornamente finden zur Zierde der Kleider Verwendung, im allgemeinen kann man aber eine große Schlichtheit beobachten. Es sind einige immer wiederkehrende Formen, die byzantinischen Ursprungs sind, aber in dieser besonderen Ausbildung gerade für die Paduaner Werke charakteristisch sind. Besonders mehrfach geränderte, mit Perlen und Gemmen besetzte Borten, meist in Gold, sind beliebt,[26] dazu verschiedene einfache Sternmuster, ein Grätenstern zwischen je drei Wellenlinien oben und unten, Karos mit eingeschriebenen Kreisen, Kreuzen und Vierecken[27] und stilisierte Palmettenfriese. Der Rand der Nimben wird sehr häufig durch eine oder zwei Reihen weißer Punkte belebt, wobei mitunter bei der äußeren Reihe je drei Punkte beieinander stehen. Das letztere Motiv kehrt auch vereinzelt an den Gewandrändern wieder.

Die Köpfe zeigen ein längliches Oval und folgen einem kurznasigen Typus, wie er sich zahlreich auf byzantinischen Malereien verschiedener Zeiten feststellen läßt, neben dem aristokratischen Typus mit der schmalen, gebogenen Nase, der besonders für die komnenische Zeit bezeichnend ist und der sich auch auf den sizilianischen Mosaiken und auf den meisten Tafelbildern des Ducento findet. Die Augen haben eine eigenartige, fast runde Bildung. Das obere Lid reicht in einem S-förmigen Schwung über das runde, untere Lid weit hinaus. Eine zweite Linie läuft parallel zu den darüber in einem feinen Bogen von den Schläfen ausgehenden, hochgezogenen Brauen, die einander an der Nasenwurzel treffen und eine Zwickelfalte bilden. Diese Formgebung ist charakteristisch für die byzantinische Malerei, wo sie auf zahlreichen Denkmälern nachzuweisen ist. Die schmale, kurze Nase ist in einem feinen Schwung ein wenig aufgestülpt. Die Unterlippe hat eine betont viereckige Form, wie sie in der byzantinischen Malerei nicht selten ist. Die Ohren sind abstehend, beginnen etwa in der Höhe der Augen und haben ungefähr die Länge der Nase. Der Ohrenrand ist oben besonders breit und verschwindet nach unten zu ganz, das Ohrläppchen fehlt. Das Kinn ist weich modelliert. Beidseitig des Oberlippengrübchens setzt bei den bärtigen Männern der abwärts hängende Schnurrbart an, der Backenbart ist kurz, halblang, oder lang, ein-, mehrspitzig oder rund, setzt unter dem Ohr an und verbindet sich mit dem gesondert gezeichneten, typisch byzantinischen Bart am Kinn. Das Haar ist meist kurz und glatt, entweder zurückgekämmt oder aber es reicht in Fransen in die Stirne herein. Daneben findet sich ständig bei Christus, vereinzelt bei anderen Männern, langes, gelocktes Haar. Das Haar der Frauen ist, wenn es unverhüllt ist, noch länger und ebenfalls gelockt.

Bei der Modellierung der Gesichter ist der unmittelbare Anschluß an die byzantinische Tradition wiederum bei den Frühwerken besonders augenfällig. Bei diesen Miniaturen haben die Gesichter meist ein gelbliches, mitunter ein mehr rötliches Inkarnat und sind mit olivgrünen Schatten und weißen Lichtern modelliert. Durch die dunklen Schatten, die, das Gesicht umrahmend, sich am Hals und auf der unbelichteten Gesichtshälfte verdichten und besonders durch ihre reiche Verwendung um die Augen, wo sie den Raum zwischen Oberlid und Braue füllen, und unter den Augen einen dreieckigen Fleck bilden, entsteht ein Ausdruck feierlicher Strenge. Mit Zinnoberrot sind der Mund und eine feine Linie den Nasenrücken entlang gezeichnet und die Wangen modelliert, mit Braun der Mundwinkel angegeben. Von dem Schwarz der Pupille hebt sich das leuchtende Weiß des Augapfels ab, wodurch der Eindruck erhöhter Lebendigkeit hervorgerufen wird. Mit Weiß wird auch die Aufhellung der beleuchteten Gesichtshälfte erzielt und werden weiche Flecken auf Grübchen, Nasenspitze und Kinn sowie — meist bei älteren Personen — ellipsenförmige Parallelringe auf die Wangen gemalt. Für die Haare der jüngeren Personen wird als Untergrund ein helleres Braun gewählt, auf das dann ein schwärzliches Braun und Weiß in Strichen aufgesetzt ist, bei Greisenhaar ist der Untergrund blaugrau, der Auftrag weiß, wobei auch hier grünliche Schatten Verwendung finden.

Eine etwas andere Art des Farbenauftrags zeigen die Werke, die sich um das Admonter Missale gruppieren. Die grünen Schatten sind sparsamer verwendet und besonders um die Augen viel weniger ausgebreitet, auch zeigt die grüne Farbe nicht die Intensität wie im Paduaner Epistolar, sie ist heller und spielt mitunter ins Bräunliche. Die weiße Farbe findet für die Modellierung des Gesichtes noch reichere Verwendung, sie wird vertrieben aufgesetzt. Die rotierenden Linien, die besonders auf den Wangen der Greise im Epistolar die Backenknochen scharf hervortreten lassen, sind selten, wodurch zwischen den Gesichtern alter und junger Personen eine größere Einheitlichkeit entsteht. Die zinnoberrote Nasenkontur ist durch eine braune ersetzt. Die Haarbehandlung ist vereinfacht, bei den Männern wird mit besonderer Vorliebe das in die Stirn gekämmte Haar gemalt. Sehr gut wird dieser Wandel beim Petruskopf deutlich, dessen dreifach gestufte Frisur, wie sie auf den Frühwerken vorkommt, nun keine Nachfolge findet.

Ganz abweichend von der byzantinischen Manier sind die Gesichter bei den Miniaturen der dritten Gruppe modelliert, sie sind ganz flach gehalten. Auf den rosigen Grundton sind die Schatten mit hellem Blaugrau aufgesetzt, die Innenzeichnung, die aber auch hier mit weißen Lichtern und ein wenig Rot erfolgt, tritt mehr zurück. Bei der Behandlung der Haare macht sich der Schematismus der Zeichnung stark bemerkbar, sie sind durch dicke Parallelstriche gegliedert.

Die Verschiedenheiten der Gesichtsmodellierung bei den einzelnen Denkmälern bewirken auffallende Unterschiede des Ausdrucks. An die Stelle des strengen Ernstes, der im Paduaner Epistolar und auf dem Reliquienaltärchen durch die

starken Schatten um die Augen erzielt wird, ist bei den Werken der zweiten Stilstufe ein Ausdruck sanfter Traurigkeit getreten. Bei der dritten Gruppe wirken die Gesichter still und leidenschaftslos, jede innere Spannung fehlt.

Die Hände zeigen überall eine betonte Herausarbeitung der Sehnen auf dem Handrücken durch weiße Höhung. Dieselbe Behandlung wird auch den unbekleideten Füßen zuteil.

Die verschiedene Modellierung der Gewänder trägt ebenfalls zur Unterscheidung gewisser Phasen des Paduaner Stils bei. Bei den frühen Malereien schmiegt sich die Kleidung den rundplastischen Formen vielfach an, ohne freilich überall der Organik der Bewegungen zu folgen. (Fig. 1, 3, 12.) Besonders die Beinmuskulatur ist durch die modellierende Gewandbehandlung in ihrer Körperlichkeit spürbar gemacht, die Formen des Oberkörpers dagegen durch die reichere Drapierung mehr verhüllt. Der Hang zum Linearen, der der italienischen Kunst eigen ist, ist weitgehend zurückgedrängt, die Linie zwar nicht ausgeschaltet, aber der mit abschattierenden Übergängen modellierten Tonigkeit untergeordnet. Diese wird entweder durch die in den Schatten mit Schwarz verstärkte, auf den Höhungen mit Weiß stufenweise aufgehellte Lokalfarbe oder durch die Anwendung einer zweiten Farbe in den Schattenpartien erzielt. Bei dunklen Stoffen werden die belichteten Stellen durch grelle Weißhöhungen hervorgehoben, wodurch eine starke Kontrastwirkung entsteht. Die Oberfläche der Gewänder wird durch feines, weißes Faltengeriesel reich differenziert, nirgends aber stört dieses Spiel der Falten in der Binnenzeichnung die großformige Plastik. Feine Parallelfalten stoßen in Gegenschüben aufeinander oder umrahmen sigmaförmige Stellen. Nur dort, wo das Gewand nicht dem Körper folgt, verlieren die Falten den weichen Charakter, es bilden sich steife Hohlfalten. Der allgemeinen Tendenz der romanischen Malerei des 13. Jhs. entsprechend, wird die Kontur in reichem Zickzack geführt, ohne daß es zu Knitterfalten in der Binnenzeichnung käme, wie in der gleichzeitigen deutschen Buchmalerei. Diese nach byzantinischem Vorbild gemalten Zackensäume findet man in Italien, z. B. schon auf dem Kreuz Nr. 15 in Pisa[28] und bei den Figuren an der Nordwand des Westarmes von San Marco in Venedig,[29] besonders beim jugendlichen Christus. Die Gewänder klingen nach unten zu in einfachen, unkompliziert gefalteten Säumen aus oder fallen besonders bei Frauen schwer zu Boden und stauen sich zu Trompetenfalten zusammen. Auch der als Zeichen heftiger Bewegung in der byzantinischen Kunst immer wieder stereotyp gebildete flatternde Mantelzipfel kommt gelegentlich vor.

Stilparallelen für diese Art der Gewanddrapierung bieten die gleichzeitigen Mosaiken in San Marco, Venedig, die Figuren der Deesis über dem Westportal, die Mosaiken der Capella San Zeno, vor allem aber die Figuren der vierten Vorhallenkuppel.[30] In ihnen manifestiert sich die Rückkehr zum plastisch modellierenden Stil, der in den Sechzigerjahren des 12. Jhs. in Venedig den Linearstil der ersten Jahrhunderthälfte ablöst.[31]

Verschieden von dieser, den byzantinischen Vorbildern noch unmittelbar nahestehenden Gewandbehandlung ist diejenige im Admonter Missale. (Fig. 4.) Die Kleidung gleitet schwer zur Erde herab, wo die überlangen Gewänder sich zu kunstvollen, ganz ornamental wirkenden Trompetenfalten drapieren; auch hier finden sich die gezackten Säume. Gegenüber den ganz mit einem feinen Faltengeriesel übersponnenen Draperien im Epistolar zeigt die Gewandbehandlung hier eine gewisse Großformigkeit, eine Tendenz, die man in der Malerei des Ducento allenthalben bemerken kann, wo die italo-byzantinischen Künstler die Anregungen, die sie von ihren byzantinischen Vorbildern gewannen, in diesem Sinne umbildeten. Eine gewisse Vereinfachung bedeutet es auch, wenn nirgends mehr zweifarbige Gewänder vorkommen, sondern die Modellierung nur mit fortschreitender Aufhellung erzielt wird. Auch die sigmaförmigen, scharf aufgesetzten weißen Lichter treten zurück. Alle diese Veränderungen rücken die Miniaturen des Missales gegenüber denjenigen des Epistolars einen Schritt weiter ab von der byzantinischen Malweise.

Eine ausgesprochene Zwischenstellung zwischen den beiden Stilstufen nehmen die qualitätvollen Einzelminiaturen im Fitzwilliam-Psalter ein. (Fig. 13.) Die übertrieben plastische Herausarbeitung einzelner Körperteile, wie sie durch die ausgesprochen plastisch modellierende Gewandbehandlung im Epistolar erzielt wird, und die dort häufigen Hell-Dunkel-Affekte sind stark zurückgedrängt, ohne daß das reich differenzierte Faltenspiel schon zugunsten der großformigen Plastizität, wie sie die Gewandbehandlung des Missales kennzeichnet, aufgegeben worden wäre.

Einen Sonderfall stellt das Seitenstettner Missale dar, da gerade seine Art der Gewanddrapierung deutliche Zusammenhänge mit Scheyerner Miniaturen verrät. (Fig. 11.) Die widerstrebenden Formprinzipien, einerseits harte, senkrechte Parallelfalten, unruhig gezackte Säume und hartgebrochenes Gefält und andererseits eine übertriebene Herausarbeitung einzelner Körperteile und weiche, kurvige Rillenfalten, sind schroff nebeneinander gesetzt, so daß eine ausgesprochen unruhige Wirkung entsteht, die deutlich die nordalpine Herkunft des Künstlers verrät.

Enge Zusammenhänge mit der Gewandbehandlung der Frühwerke zeigen die Gewänder der dritten Phase des Paduaner Stils, nur daß an Stelle der dort überaus korrekten Ausführung eine gewisse Unsicherheit der Technik und Stilisierung unverkennbar ist. (Fig. 14.) Das reiche Faltensystem, wie wir es im Epistolar getroffen haben, hat sich etwas vereinfacht, ohne sich dem großformigen Stil des Admonter Missales anzunähern. Gegenüber dem in der Linienführung ähnlichen Gewandstil des Epistolars machen sich typische Verfallserscheinungen geltend. Die einzelnen Falten sind tief eingefurcht und durch hart kontrastierende dunkle und weiße Linien bezeichnet. Die Plastizität der Körperformen, die, im Epistolar durch das rein oberflächliche Faltenspiel nicht behindert, zur vollsten Wirkung kommt, wird hier durch die tiefe Furchung, die die Gewandflächen in Kompartimente mit plastischem Eigenleben auflöst, weitgehend zurückgedrängt. Aber obwohl man

eine größere Unruhe und Unausgeglichenheit der Formen bemerken kann, kommt es doch nirgends zu Knitterfalten in der Binnenzeichnung, wie allenthalben in der gleichzeitigen deutschen Malerei. Nur die Mantelsäume beschreiben auch hier Zickzacklinien, die unteren Säume stauen sich in weichen, kurvigen Schwüngen und bilden besonders bei überlangen Gewändern eine Art Tütenfalten.

Eine Hauptaufgabe der künstlerischen Ausstattung der Codices war der Schmuck der Schriftseiten durch Initialen.[32] Zur Hervorhebung der Anfänge wichtiger Abschnitte des Textes dienen Prachtinitialen, die, genau so wie die ganzseitigen Bilder, in Blattgold und leuchtenden Deckfarben ausgeführt, in ihrer besonderen Formgebung bezeichnend für alle Produkte der Paduaner Malerschule sind. Sie enthalten häufig im inneren Feld Brustbilder oder auch ganze Szenen, mitunter sind sie aber auch unfigürlich und dafür umso reicher ornamentiert. Sie bilden oft mit einigen Reihen bunter Unzialbuchstaben auf goldenem Grund ganze Zierblätter. Solche Zierblätter stehen auch mitunter einer seitenfüllenden Initiale gegenüber.

Die gewöhnlichen Textseiten sind fast regelmäßig durch einige, mit der Feder ausgeführte, kleinere Unzialbuchstaben gegliedert, deren einfache rote oder blaue Körper nach französischem Muster mit feinem Filigranornament, in der jeweiligen Komplementärfarbe, umsponnen sind. Stehen diese kleinen Buchstaben am Anfange einer Zeile, so werden die Filigranranken als textbegleitende Leistchen oben und unten weitergeführt.

Besondere Beachtung verdienen die großen Initialen, deren prachtvolle Ornamentik eine viel größere Einheitlichkeit als der Figurenstil zeigt.

Alle Initialen sind von einem äußeren Feld umschlossen, dessen Rand dem Buchstabenkörper zwar weitgehend folgt, aber sein kompliziertes Profil so vereinfacht, daß eine geschlossene Fläche mit geometrischen, eckigen und runden Ausbuchtungen entsteht. Dieses Feld weist in den meisten Fällen dieselbe reiche Blattvergoldung auf wie die Vollbilder und wird zusammengehalten durch einen modelliert gemalten, plastisch wirkenden Rahmen, der meist in zweierlei Farben ausgeführt ist. Mitunter, aber ziemlich selten, wird diese Leiste außen noch durch Filigranranken begleitet.

Auch das innere Feld wird sehr häufig von einem glatten Rahmen, meist nach allen vier Seiten, abgegrenzt. Bemerkenswert ist ein immer wiederkehrendes Schmuckmotiv, das aus zwei querlaufenden Doppellinien, mit einem oder mehreren Ringlein dazwischen, gebildet ist, ein Motiv, das, aus der byzantinischen Kunst stammend,[33] auch in die gleichzeitige nordeuropäische Kunst Eingang[34] gefunden hat.

Die Buchstabenkörper sind verschieden gebildet, man kann drei Typen unterscheiden.

Dem ersten Typus gehört der überwiegende Teil der Initialen an. Der Körper zerfällt in einzelne, mit Ornamenten gefüllte Felder, die durch Bänder gerahmt werden. (Fig. 2, 7, 9, 13, 15.) An den Enden verschlingen sich diese Bänder zu reichem, vielfach gebrochenem Flechtwerk. Der Anschluß an die karolingisch-

ottonische Initiale ist offensichtlich. In der italienischen Miniaturmalerei läßt sich die Weiterentwicklung des karolingischen Typus sehr schön bis ins 13. Jh. herauf verfolgen, wobei man die Beobachtung machen kann, daß als Felderfüllungen des Buchstabenkörpers, neben dem Flechtwerk, das hier anfangs ausschließlich herrscht, in steigendem Maße vegetabilische Ornamentik Verwendung findet.[35] Man trifft an dieser Stelle besonders häufig einen stilisierten Kymafries mit weißer Rippenzeichnung, der sich genau so auf zahlreichen byzantinischen Malereien findet.[36] Er wurde von dort in die italienische[37] und deutsche Buchmalerei[38] übernommen, wo er sich im 13. Jh. einer großen Beliebtheit erfreute. Die Bänder sind plastisch modelliert, an der einen Seite dunkel beschattet, an der anderen durch eine weiße Linie konturiert, wobei keine natürliche Lichtquelle angenommen wird, da die Schatten symmetrisch verteilt sind. Die Bänder sind nicht nur an den Enden geflochten, es kommt auch häufig mitten im Rumpf, besonders bei den Ansatzstellen der Querbalken, zu solchen Verschlingungen. Gelegentlich unterbrechen Kreismedaillons mit Heiligenköpfen die Felder, ein altes Motiv, das in zahlreichen italienischen Handschriften zu finden ist[39] und bis auf die karolingische Kunst zurückverfolgt werden kann.[40] (Fig. 13.)

Von diesem ersten Typus hebt sich klar ein zweiter ab, bei dem der Buchstabenkörper vollplastisch glatt gebildet ist und nur durch quadratische oder rhombenförmige Ausschnitte unterbrochen wird. (Fig. 5, 16.) Die Enden verbreitern und spalten sich, so daß eine einem Fischschwanz gleichende Form entsteht. Die überall in unserer Handschrift reich verwendete weiße Zeichnung belebt diese einfache Form. Regelmäßig wird die Höhe des plastisch gedachten Rumpfes durch eine entlang laufende kurze Linie bezeichnet, die auch die viereckigen Ausschnitte konturiert, dazu kommen noch mitunter zarte Filigranranken. Auch das byzantinische, weiß gezeichnete Motiv, das als Rahmenschmuck vorkommt, wird hier verwendet. In ganz ähnlicher Weise findet man diese plastisch geformten, glatten Buchstaben mit den sich trichterförmig verbreiternden fischschwanzartigen Enden schon in einer oberitalienischen Handschrift des 12. Jhs.[41] Auch in den mit unserer Handschrift etwa gleichzeitigen deutschen, besonders den regensburgisch-salzburgischen Miniaturen,[42] ist diese Bildung des Buchstabenkörpers sehr verbreitet. Hier ist auch regelmäßig der kreisförmige Einschnitt zwischen den sich spaltenden Enden zu beobachten.

Schließlich kommt noch ein dritter Typus vor, bei dem der Rumpf durch zwei ineinander verbissene Drachen gebildet wird, eine Form, die besonders im Admonter Missale beliebt ist. (Fig. 6.) Diese Art der Tierinitiale kommt in oberitalienischen Handschriften des 12. Jhs., wohl unter nordeuropäischem Einfluß, nicht selten vor.[43] Sie ist charakteristisch für die englische und französische Malerei des 12. Jhs. und die deutsche des 12. und besonders des 13. Jhs.

Auch an einer anderen Stelle kommen Drachen in den Codices häufig vor, nämlich als horizontale Anhängsel am unteren Ende des Initialkörpers, ein eben-

falls in der nordromanischen Initialkunst beliebtes Motiv.[44] (Fig. 2.) Zu diesen Fabeltieren gesellen sich noch Vögel, die ebenfalls als Buchstabenverlängerung Verwendung finden, am häufigsten eine Art Storch auf langen dünnen Beinen mit langem Hals und spitzem Schnabel, oder auch ein erstaunlich gut der Natur nachgebildeter Pfau, die ihre Verwendung zweifellos byzantinischer Anregung verdanken.[45]

Von ganz besonderem Interesse sind die verschiedenen Formen von Akanthen, Palmetten und Halbpalmetten, die nicht nur den Buchstabenkörper zieren, sondern mitunter auch im inneren Feld die figürliche Darstellung ersetzen. Hier kommt es mitunter, besonders im Admonter Missale, zu einer wuchernden Fülle der Formen, die kaum zu überbieten ist und in der Malerei des 13. Jhs. nicht ihresgleichen hat. Von den an Einfallsreichtum ebenbürtigen, unter westeuropäischem Einfluß entstandenen italienischen Initialen des 12. Jhs.[46] unterscheidet sich der Initialschmuck des Missales durch seine ausgewogenen, meist symmetrischen Kompositionen. An Stelle der wirren Phantastik steht hier eine klassisch zu nennende Überschaubarkeit der Struktur. Die Ausführung ist ungemein sorgfältig, die einzelnen Motive sind plastisch herausgearbeitet, reinlich konturiert und durch reichlich verwendete Weißzeichnung belebt. Květ[47] hat in seiner ausgezeichneten Analyse der einzelnen Blattformen der Paduaner Initialen, fußend auf dem grundlegenden Werk von Riegl[48], überzeugend nachgewiesen, daß diese vegetabilische Ornamentik byzantinischen Ursprungs ist. Er ist aber zweifellos zu weit gegangen, wenn er versucht, alle vorkommenden Blattbildungen direkt aus der byzantinischen Malerei abzuleiten. Diese direkte Übernahme scheint nur für die an die Buchstabenunterlängen gehängten Akanthensträuße zuzutreffen, bei denen die Herkunft aus dem mittelbyzantinischen Ornamentstil offensichtlich ist.[49] Bei allen anderen vegetabilischen Formen ist die Ähnlichkeit mit den byzantinischen Beispielen, die Květ anführt, eine durchaus allgemeine. So zeigt die Ornamentik von San Marco nur beiläufige Analogien und dasselbe gilt von der armenischen Handschrift vom Jahre 1198, bei der eine gewisse Ähnlichkeit auf der gemeinsamen, überaus reichen Verwendung der feinen weißen Zeichnung beruht.[50]

Man wird also im Gegensatz zu Květ, der an einen direkten Einfluß der mittelbyzantinischen Blattformen glaubt, an eine kompliziertere Vermittlung denken müssen. Betrachtet man nämlich die gleichzeitige Ornamentik der nordeuropäischen, besonders der englischen, aber auch der deutschen und französischen Initialen, so kann man auch da überall die ursprünglich byzantinischen Blattformen beobachten, und zwar in einer Ausbildung, die sie der vegetabilischen Ornamentik der Paduaner Werke wesentlich näher rücken als die byzantinischen Urformen.

Dieser Initialschmuck entsteht in England, wo das antikisierende Akanthusornament, wie es der sogenannte erste Winchesterstil repräsentiert, im 11. Jh. durch abstraktere Blattformen abgelöst wird. Die große Bedeutung der englischen Handschriftenornamentik ist schon mehrfach betont worden. Schon der erste Winchester-

stil greift auf das Festland, besonders auf Nordfrankreich und Belgien über, doch sind diese Einwirkungen zunächst noch durch Lokalbeziehungen bedingt.[51] Im 12. Jh. jedoch, der eigentlichen Blütezeit der englischen Miniaturmalerei, kommt es zu einem reichen Export englischer Handschriften, nun nicht nur nach Frankreich, sondern auch nach Deutschland, wo die an Qualität überlegene englische Initialornamentik auf die einheimische stärksten Einfluß gewinnt.[52] Vorerst auf einzelne Kunstzentren beschränkt,[53] erobert sie im Laufe des 13. Jhs. weite Gebiete der deutschen Buchmalerei.

Zahlreiche Blattformen, die die Initialen der Paduaner Handschrift schmücken, findet man schon in der englischen Miniaturmalerei des 12. Jhs. Hieher gehören die sogenannten Fangarmblätter, handförmige Blätter am Ende der Ranken, die mit ihren Lappen die Ranken umgreifen, eine Form, die dann auch in der Ornamentik des 13. Jhs. häufig ist. (Fig. 10, 13, 15, 16.) Daneben kommen auch schon die eingerollten, weiß gerippten Halbpalmetten und an der Gabelung der Ranken trichterartige, oft dreilappige Blattgebilde vor.[54] Schließlich kommt hiezu ein wegen seiner Seltenheit besonders bezeichnendes Detail: ein manschettenartiges Gebilde mit einem durch die Modellierung wie eine Kugel wirkenden Mittelstück und zwei tütenartigen Teilen oben und unten, die die Bänder und Blätter umschließen. (Fig. 7.) Květ nennt dieses Motiv „Knie" und bezeichnet es ebenfalls als byzantinisch. Als Beispiel führt er eine zweiteilige Bildung auf einer ravennatischen Schrankenplatte an.[55] Seine Ableitung kann aber nicht überzeugen. Das Motiv entstammt vielmehr zweifellos, wenigstens in dieser mit dem Epistolar völlig übereinstimmenden Form, der englischen Malerei des 12. Jhs.[56] Ob diese englischen Ornamentformen von dem Paduaner Maler unmittelbar übernommen wurden, was recht unwahrscheinlich ist, ob sie ihm durch die Kenntnis deutscher, zeitgenössischer Handschriften vermittelt wurden, oder ob er an eine ältere, italienische Auseinandersetzung mit den englischen Formen angeknüpft hat, wird freilich, bei dem spärlich erhaltenen Denkmälerbestand, schwer zu entscheiden sein. Ein interessantes Beispiel für frühe Beziehungen der italienischen zur englischen Buchmalerei bietet die Tatsache, daß schon in einer italienischen Handschrift des 12. Jhs. dieses Motiv vorkommt.[57]

Im Gegensatz zu Květ, der die Eigentümlichkeit des Paduaner Stils in der Umbildung des byzantinischen Rankenwerks im Sinne einer Schematisierung und Abstraktion sieht, wird man diese ornamentale Vereinfachung auf die neue, in England im 12. Jh. entstandene, im 13. Jh. bereits gesamteuropäische Initialornamentik zurückführen. Die Paduaner Maler, die zweifellos in engstem Kontakt mit byzantinischen Künstlern standen — sie haben auch byzantinische Ornamente direkt übernommen — haben andererseits die vom Norden kommenden Eindrücke im Sinne ihres malerisch modellierenden Stils unter ungemein reicher Verwendung der weißen Zeichnung, der byzantinischen Ornamentik wiederum angenähert.

Aus der Verschmelzung der karolingischen Initiale mit ihrer Felderteilung und dem reichen Flechtwerk einerseits, der glatten Initiale andererseits mit den teils direkt, teils indirekt aufgenommenen byzantinischen Blattranken und den einerseits byzantinischen, andererseits romanischen Tiermotiven entsteht ein neuer oberitalienischer Ornamentstil, der weitreichende Auswirkungen gehabt hat.

III. Die Herkunft des Stils

An der Ausbildung des neuen Paduaner Stils haben nordalpine, vor allem aber byzantinische Vorbilder entscheidenden Anteil.

Es gibt eine Reihe gleichzeitiger und späterer Handschriften, deren Miniaturenschmuck das gleiche eklektische Prinzip erkennen läßt.

An erster Stelle stehen die Miniaturen einer vierbändigen Bibel der Bibl. Marciana in Venedig (2108—2112), die zwar von mehreren Händen stammen, aber stilistisch eine Einheit darstellen.[1] Figurenstil und Technik verraten byzantinische Schulung. Man findet dieselben polierten Goldgründe, dieselbe Farbgebung und reiche Verwendung von Weiß wie in der Paduaner Schule. Die künstlerische Ausführung ist nicht sehr delikat. Gewisse Schmuckmotive, so die weißen Perlen an den Säumen, vor allem aber die Initialornamentik, bei der die plastischen Leistchen, die typischen Formen des Buchstabenkörpers und die Filigranranken wiederkehren, legen eine Kenntnis der Paduaner Miniaturen nahe, sie erinnern besonders an die Initialen des Oxford-Psalters. Nur die vegetabilische Ornamentik weicht von Padua ab, sie ist klarer, überschaubarer, die Blattformen sind abstrakter; byzantinisierende, aus Halbpalmetten gebildete Herzblüten treten an Stelle der nordalpinen Formen.

Hieher gehört auch eine fünfbändige Bibel in Görz,[2] deren unfigürliche Initialen mit ihrem bunten, plastisch gerahmten Feld und den drei Arten des Buchstabenkörpers ebenfalls an die Produkte der Paduaner Werkstätte erinnern. Auch wird der Beginn der einzelnen Abschnitte häufig in mehreren Zeilen mit abwechselnd roten und blauen Majuskeln geschrieben. Der Schmuck dieses umfangreichen Werkes stammt von mehreren Händen, wobei man deutlich zwei Richtungen unterscheiden kann.

Die eine Gruppe knüpft unmittelbar an den Stil der Venediger Bibel an, wenn sie auch deutlich ein fortgeschrittenes Stadium repräsentiert. Bezeichnend für diese Richtung ist das ungemein exakt gemalte, gegenüber den Hauptwerken der Paduaner Schule abstrakter wirkende Spiralgeranke. Im Unterschied zur Venediger Bibel spielt die byzantinische Kunst bei der vegetabilischen Ornamentik keine hervorragende Rolle. An die Ranken sind blütenförmige Bildungen in der Art der dem Ende des 11. Jhs. entstammenden italienischen Handschrift 268 der Univ.-Bibl. in Innsbruck[3] gehängt, auch kommen zuweilen, allerdings nur selten, handförmige Blätter vor.[4]

Diesen reinlich gemalten, qualitätsvollen Miniaturen steht eine Reihe derber Initialen mit geometrischen, verflachten Blattformen gegenüber, wobei die Weißzeichnung eine ausgesprochen dominierende Rolle spielt.[5] Unschwer erkennt man hier eine Fortführung der Tendenzen, die in dem 1263 datierten, von Giovanni da Gaibana geschriebenen Psalter zum Ausdruck kommen.

Das Spätstadium dieser Stilentwicklung zeigen fünf heute im Franziskanerkloster in Zara befindliche Codices[6] mit völlig einheitlichem Schmuck, bei dem aber keinerlei Beziehungen zu Padua mehr spürbar sind. Das betrifft nicht nur die matten Farben und flüchtig hingepinselten byzantinisierenden Figuren, sondern auch vor allem die Initialornamentik, die fast frei von nordalpinen Motiven ist und deren organische Ranken die nächste Verwandtschaft mit der Ornamentik etwa gleichzeitiger Mosaiken in San Marco in Venedig[7] und auf dem Ciborium von Parenzo[8] aufweisen. Wenn hier dennoch ein in gewisser Hinsicht an die Paduaner Miniaturen erinnernder Eindruck entsteht, so ist das einerseits auf die gemeinsame starke Abhängigkeit von der byzantinischen Malerei und andererseits auf die hier und dort so reich verwendete Weißzeichnung zurückzuführen.

Für ein Zisterzienserkloster (Reggio?) wurde ein Antiphonar hergestellt, das sich heute als cod. 74 in der John Rylands-Library in Manchester befindet.[9] Auch hier ist der Figurenstil italo-byzantinisch, die Initialen dagegen zeigen nordalpine Ornamentik. Neben der plastischen Umrahmung fällt vor allem die getreue Übernahme der handförmigen, die Ranken umgreifenden Blätter auf, ein typisch nordalpines Motiv.

Ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 13. Jhs. stammen die Miniaturen eines Missales unbekannter Herkunft der Dombibliothek in Perugia (Ms. Nr. 6). Der Kodex ist in einer gotischen Minuskel geschrieben und enthält sechs Miniaturen, darunter ein ganzseitiges Kanonbild mit der Kreuzigung. Die Miniaturen der Handschrift stammen von zwei Künstlern. Der eine der beiden — er schmückte die Handschrift mit dem Kanonbild und einem halbseitigen Bild auf f. 183 — zeigt nicht nur gute byzantinische Schulung, er verrät auch enge Beziehungen zu den Werken der Paduaner Schule.

Im letzten Drittel des 13. Jhs. und besonders in der ersten Hälfte des 14. Jhs. ist die Universitätsstadt Bologna das Hauptzentrum der Miniaturmalerei ganz Oberitaliens.[10] Zahlreiche Werkstätten produzieren hier massenweise Handschriften, hauptsächlich juridischen Inhalts.

Besonders in frühen Werken kann man dort neben französisch-gotischen Einflüssen auch das Nachleben des Paduaner Miniaturenstils deutlich erkennen. Wir finden dieselbe byzantinisierende Technik und Farbgebung, goldene oder blaue, mit Filigran geschmückte Hintergründe, das Vorherrschen von Blau, Rosa, Zinnober und Lila und die reiche Verwendung der weißen Lichter. Was aber vor allem an Padua erinnert, ist das Weiterleben gewisser Ornamentmotive. Nicht nur die aus plastischen Leistchen oder Drachen gebildeten Buchstabenkörper und die weit-

gehend übereinstimmende vegetabilische Ornamentik, sondern so auffallende Details wie ineinander geschobene Tütenformen[11] und die sogenannten „Knie“[12] kehren wieder. Diese Gemeinsamkeit gewisser Elemente ist aber rein äußerlich, die geistige Haltung, die hier ihren Ausdruck gefunden hat, ist völlig anders, weniger ernst, was in einer Fülle burlesker Drolerien zum Ausdruck kommt. Daß es freilich auch in Padua Ansätze dieser Geistesrichtung gegeben hat, beweist der Hauptmeister des Fitzwilliam-Psalters, der nicht nur Drolerien anbringt, sondern vor allem in seinem Figurenstil eine freiere Auffassung des Byzantinischen zeigt und damit den bolognesischen Stil unmittelbar vorbereitet.

Obwohl also das für Padua charakteristische eklektische Stilprinzip auch bei der Buchmalerei anderer oberitalienischer Kunstzentren beobachtet werden kann, besteht bei diesen undatierten Handschriften doch nur ausnahmsweise die Möglichkeit gleichzeitiger Entstehung, der größere Teil ist sicher später entstanden. Soweit man das heute beurteilen kann — man muß hoffen, daß der lückenhaft erhaltene Denkmälerbestand nicht ein verzeichnetes Bild der Situation ergebe —, scheint es, daß dieser Stil in Padua am Beginn der zweiten Hälfte des 13. Jhs. ausgebildet wurde und daß man bei verwandten oberitalienischen Miniaturmalereien die Kenntnis von Paduaner Produkten voraussetzen muß.

Dieser Stil tritt unvermittelt zu Beginn der zweiten Hälfte des 13. Jhs. auf, ohne daß irgendwelche Vorstufen erhalten wären.

Auch bei den nicht gerade zahlreich erhaltenen oberitalienischen Malereien des 12. Jhs. kann man eine starke Überlagerung der Eigenart durch fremde Einflüsse beobachten. Hier spielt vor allem der Norden, besonders Salzburg, eine hervorragende Rolle, während aus der byzantinischen Kunst nur einzelne Formelemente und ikonographische Schemata übernommen wurden. Als Beispiel sei das in der Paduaner Domsakristeiliegende, von einem gewissen Isidor im Jahre 1170 gefertigte Evangeliar gewählt,[13] das dem in derselben Bibliothek liegenden Epistolar von 1259 in seiner äußeren Anlage zweifellos als Vorbild gedient hat und das sich deshalb besonders gut vergleichen läßt. Bei einer Gegenüberstellung der beiden Handschriften, zwischen denen alle Verbindungsglieder fehlen, erkennt man auf den ersten Blick die veränderte künstlerische Situation um 1259.

Der völlig andere Eindruck wird durch eine auffallende Bedeutungsverschiebung der beiden schon im 12. Jh. maßgebenden fremden Einflüsse, des süddeutschen und des byzantinischen, bestimmt, wozu sich noch neu eindringende französische Elemente gesellen. Die süddeutsche Kunst hat nun ihre stilbestimmende Bedeutung für das Figürliche vollkommen eingebüßt, für das nun das Vorbild der byzantinischen Kunst den Ausschlag gibt.

Eine hervorragende Rolle spielt dagegen die nordeuropäische Kunst für die Initialornamentik. Es kommt zu einer begeisterten Übernahme der aus England stammenden, im 13. Jh. schon über weite Gebiete Europas verbreiteten Blattornamente. Dazu kommt noch eine ausgesprochene Vorliebe für die aus Frankreich stammenden Filigranranken.

Bestimmend für die Bildung des Stils ist die byzantinische Kunst. Besonders auffallend ist die ungemein getreue Wiedergabe ihrer traditionellen Kopftypen mit der charakteristischen, schichtenweisen Art des Farbenauftrages. Auch die ungemein plastische Modellierung der Körper und Bauten sowie zahlreiche Gewänder und deren malerische Behandlung und Ornamentierung stammen aus der das Erbe der Antike jahrhundertelang bewahrenden byzantinischen Kunst. Dazu kommt die Übernahme gewisser Architektur- und Landschaftsformen. Schließlich sei noch auf die ausgezeichnete Beherrschung der byzantinischen Technik unter Verwendung von hochpoliertem Blattgold und glänzenden Deckfarben und die Anlehnung an die byzantinische Farbgebung hingewiesen. Dieses technische Raffinement vor allem können unsere Künstler nicht dem bloßen Studium byzantinischer Malereien verdanken, sondern nur einer Unterweisung durch byzantinische Meister.

Von der Anwesenheit griechischer Maler im 13. Jh. in dem Padua benachbarten Venedig sind wir aus verschiedenen Quellen unterrichtet.[14] So wird in einem heute verschollenen Vergilcodex von der Tätigkeit eines Theophanes aus Konstantinopel berichtet[15] und auch an der Mosaikausstattung von San Marco waren wohl byzantinische neben heimischen Mosaizisten tätig.[16]

Der weitaus größte Teil der Mosaiken stammt, nach den neuesten Forschungsergebnissen von Demus, aus dem 13. Jh.[17] Die stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Werken müssen weniger auf zeitlich verschiedene Entstehung, als auf Werkstättenverschiedenheit zurückgeführt werden. Von einer Entwicklung im eigentlichen Sinn kann nicht gesprochen werden. Bezeichnend für Venedig ist, daß die byzantinischen Künstler, deren Anteil und Einfluß bestimmend ist, hier sehr bald, und zwar in steigendem Maße, selbst unter den Einfluß italienisch-romanischer Mosaizisten geraten.[18] Zu diesen beiden treibenden Kräften gesellen sich gewisse deutsche und französische Einflüsse und so entsteht schon in der ersten Hälfte des 13. Jhs. ein Mischstil typisch venezianischer Prägung.[19] Als direktes Vorstadium des Paduaner Stils kommen aber die jener Zeit angehörenden Mosaiken trotz der Gemeinsamkeit der stilbildenden Faktoren keineswegs in Frage, da, ganz abgesehen von der verschiedenen Auswahl der einzelnen Elemente, in Padua keine Verschmelzung, sondern eine lockere Verbindung dieser Elemente stattfindet. Dem Synkretismus Venedigs steht in Padua ein ausgesprochener Eklektizismus gegenüber und man ist genötigt, hier eine selbständige Auseinandersetzung mit Byzanz einerseits, dem Norden andererseits anzunehmen. Auch bei den gleichzeitig, also im dritten Viertel des 13. Jhs. von mehreren Werkstätten ausgeführten Mosaiken der Markuskirche — hieher gehört der Schmuck der nördlichen Vorhalle und der der Hauptkuppel über dem Nordportal der Westfassade, die Darstellungen des Reliquienwunders im südlichen Querschiff, der Deesis innen über dem Westportal und die Mosaiken der Capella San Zeno[20] — kann man keinerlei unmittel-

baren Zusammenhang mit der Paduaner Malerschule feststellen; dasselbe gilt von dem mit dem zweiten Vorhallenstil engstens verwandten Schmuck des Ciboriums von Parenzo.[21] Diese Werke sind selbst da, wo allem Anschein nach ein byzantinisches Vorbild unmittelbar eingewirkt hat, wie bei der Deesis des Westportals[22] oder bei der Verkündigung in Parenzo,[23] weiter vom Byzantinischen entfernt als die Paduaner Malereien, wogegen das Italienische, das ja auch in Padua nicht verleugnet wird, sich stärker durchgesetzt hat.

Obwohl man also in San Marco weder direkte Vorstufen der Paduaner Werke noch auch unmittelbare Zusammenhänge mit den in Venedig gleichzeitig entstandenen Mosaiken bemerken kann, sind doch unverkennbare gemeinsame Tendenzen vorhanden. Vor allem eine gewisse innere Erregung, die in der Hell-Dunkel-Wirkung der Draperie mit den gestuften Säumen und zuweilen unruhig flatternden Zipfeln ihren Ausdruck findet, kann man hier schon in Werken der ersten Jahrhunderthälfte beobachten.[24] Dazu kommt neu, um etwa 1260, die zunehmende Neigung zu rundplastischer Wiedergabe der Figuren und parallel dazu eine neue Räumlichkeit der Architekturen.[25]

Daß diese Tendenzen aber keineswegs venezianische Eigenart sind, sondern allenthalben um die Jahrhundertmitte in Italien auftreten, beweisen zahlreiche Denkmäler. Es seien nur die großartigen Fresken im Baptisterium in Parma[26] oder für die pisanische Tafelmalerei die Franziskustafel in San Francesco in Assisi[27] und die Kruzifixe Giunta Pisanos genannt,[28] um einige Beispiele plastisch modellierender Darstellungskunst herauszugreifen. Alle diese Malereien stehen aber unter dem stärksten Einfluß der byzantinischen Kunst, die im 13. Jh. nicht nur von Venedig, sondern auch von anderen Hafenstädten aus — für die toskanische Malerei war es Pisa — in einem einzigartigen Siegeszug die ganze italienische Malerei in ihren Bann zog. So erhebt sich nun die Frage: Welcher Art mögen die byzantinischen Vorbilder gewesen sein, wie war es überhaupt um die byzantinische Kunst des 13. Jhs. bestellt?

Unsere völlig unzureichende Kenntnis jener Epoche beruht vor allem auf der unglücklichen Tatsache, daß aus jener Zeit in Byzanz selbst keine fest datierten Monumentalgemälde erhalten sind. Auch datierte Handschriften gibt es nur wenige, wobei es sich wohl um provinzielle Denkmäler verschiedener Herkunft handelt, die alle Zeichen eines traurigen Verfalles aufweisen. Dieses Faktum nun hat zu der immer wiederholten Behauptung geführt, im 13. Jh. sei unter der lateinischen Herrschaft in Byzanz nichts Nennenswertes hervorgebracht worden.[29] Man bedachte nicht, daß die Qualität jener zufällig datierten Provinzhandschriften nicht ohne weiteres zu so verallgemeinernden Folgerungen berechtigt und daß Beobachtungen anderer Art diese Annahme recht unwahrscheinlich machen.

Wirft man nämlich einen Blick auf die Randgebiete byzantinischer Kunst, so kann man dort eine ausgesprochene Renaissancebewegung bemerken. Gerade aus dieser Zeit haben sich in Bulgarien und Serbien eine Reihe fest datierter hervorragender Wandmalereien erhalten, die eine interessante Parallele zu dem in der italobyzantinischen Malerei festgestellten Umschwung bieten. Schon im zweiten Viertel des 13. Jhs. finden wir dort gewisse Ansätze zu rundplastischer Gestaltung und das Bestreben, mit Hilfe breit hingepinselter, bewegter Linien gesteigerte Ausdruckswerte zu erzielen, der bekannteste Vertreter sind die Fresken von Mileševo, 1234.[30] Dieser Stil erreicht dann um die Jahrhundertmitte seine Blüte, wofür nur die prachtvollen Fresken von Sopoćani, 1255—1265, in Serbien[31] und die in dem Sofia benachbarten Bojana, 1259,[32] genannt seien. In diesen Werken tritt ein antikisierender Stil auf, der mit seiner Raumillusionen erweckenden, zweidimensionalen Gestaltung des Architektonischen und seiner plastischen Wiedergabe der Figuren tatsächlich die nächste Verwandtschaft mit italobyzantinischen Werken derselben Zeit verrät.

Dabei handelt es sich nicht etwa um eine zufällige Parallelität der Erscheinungen, sondern um das Ergebnis „schöpferischer Wechselwirkungen zwischen der abendländischen und byzantinischen Kunst".[33] Wir müssen annehmen, daß auch die neue, antikisierende Tendenz der Ducentomalerei „nach der Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner nach Byzanz verpflanzt wird und die Grundlagen der hieratischen, byzantinischen Kunst belebt".[34]

Andererseits wiederum kann man gerade im 13. Jh. eine lang anhaltende, begeisterte Aufnahme byzantinischer Formqualitäten in den bedeutendsten Malerschulen Italiens und auch Deutschlands feststellen, deren Produkte ungemein qualitätvoll sind. Wie aber soll man diese Tatsachen mit der Hypothese vom äußersten Kulturverfall Konstantinopels im 13. Jh. in Einklang bringen?

Von ähnlichen Erwägungen geleitet, hat Weitzmann 1944 in einem interessanten Aufsatz die Unhaltbarkeit jener weitverbreiteten Annahme zu erweisen gesucht.[35] Ausgehend von der getreuen Übernahme byzantinischer Typen in die deutschen Handschriften, die sich um das Goslarer Evangeliar und das Wolfenbüttler Musterbuch gruppieren, findet er unmittelbare Vorbildtypen in einer Reihe zusammenhängender byzantinischer Handschriften. Alle diese Handschriften, es handelt sich um Cod. 118 der Nationalbibliothek in Athen, eine Handschrift aus Andreaskiti Cod. 753 (Athos), jetzt in der Universitätsbibliothek in Princeton, cod. Iviron 5 (Athos), Cod. gr. 54 der Nat. Bibl. Vatopedi 602 (Athos) und Cod. Barb. gr. 285, die bisher völlig uneinig entweder ins 12. oder sogar 11., häufiger ins 14. Jh., mitunter aber wohl schon ins 13. Jh. datiert wurden, bezeichnet nun Weitzmann als Konstantinopler Produkte des 13. Jhs. Allen hypothetischen Versuchen, die Kunst der Hauptstadt während der lateinischen Besetzung als Verfall zu bezeichnen, stellt er die ebenfalls nicht durch gesicherte Daten erwiesene, aber aus mehreren Gründen sehr ansprechende Behauptung entgegen, daß in diese Zeit der Beginn jener Renaissance fällt, die wir als die paläologische zu bezeichnen pflegen. Im einzelnen kann man den Ausführungen Weitzmanns nicht immer voll beistimmen, so sind die von ihm als Repräsentanten einer ersten Stilstufe angeführten Handschriften

Philotheu 5 und Cod. Vat. 1208, die er an den Beginn des 13. Jhs. stellt,[36] wohl eher, wie ja auch Alpatoff annahm,[37] paläologisch, gehören also an den Schluß der von ihm aufgezeigten Entwicklung. Aber mit dieser Einschränkung muß man zugeben, daß manches für die Richtigkeit seiner Hypothese spricht. So macht schon die interessante Tatsache, daß sowohl in Athen Cod. 118 als auch in Iviron 5 lateinische Beschriftung der Inschriftrollen und in Paris gr. 54 sogar eine zweisprachige Ausführung des Textes zu finden ist,[38] eine Entstehung in den Jahren der lateinischen Besetzung glaubwürdig. Auch gelingt es Weitzmann, die Zusammenhänge sowohl zwischen den einzelnen byzantinischen Handschriften als auch zwischen ihnen und ihren deutschen Kopien überzeugend nachzuweisen, wobei sich die Übereinstimmungen nicht nur auf das Typologische beschränken. In allen diesen Miniaturen tritt auch ein Stil besonderer Prägung auf.

Gerade durch diesen charakteristischen Stil gewinnen jene byzantinischen Denkmäler in diesem Zusammenhang höchstes Interesse, denn, wie man auf den ersten Blick erkennen kann, finden sich hier schon zahlreiche Tendenzen, die man im 13. Jh. in den verschiedenen, unter byzantinischem Einfluß stehenden Kunstzentren beobachten kann. Vorbilder dieser Art könnten sehr gut für die dort allenthalben etwa gleichzeitig auftretenden Renaissancebestrebungen ausschlaggebend gewesen sein, und das spricht wiederum für eine Datierung der oben genannten byzantinischen Handschriften in die Jahrzehnte der lateinischen Besetzung Konstantinopels.[39]

Tatsächlich finden sich nirgends in der byzantinischen Malerei Werke, die den Paduaner Miniaturen so verwandt erscheinen wie der Schmuck der sich um die Athener Handschrift gruppierenden Codices in Princeton, Iviron, Paris, Vatopedi und Rom, und diese Ähnlichkeit übertrifft noch bei weitem die zwischen Padua und Venedig festgestellte. Der für die unmittelbar unter byzantinischem Einfluß stehenden Paduaner Werke, besonders das Paduaner Epistolar, so bezeichnende Kontrast zwischen Plastizität der Figuren und Räumlichkeit der Bauten auf der einen, einer gewissen Verhärtung und Beunruhigung der Gewanddrapierung auf der anderen Seite ist auch hier deutlich zu beobachten. Die innere Erregung kommt auch hier in den fliegenden Gewandzipfeln und heftig gezackten Säumen zum Ausdruck, wie das besonders gut bei der Anastasis in Iviron 5[40] oder einer der Josua-Szenen in Vatopodi 602[41] zu sehen ist. Auch zeigen die Figuren die gleichen, in die paläologische Kunst vorausweisenden Proportionen, die rundplastischen, schweren Körper mit der breiten Taille, den abfallenden Schultern, den kleinen Händen und Füßen und den zu kurzen Unterschenkeln.[42] Was die Bildung der Köpfe betrifft, bietet Athen 118 in dem schreibenden Lukas[43] die allernächste Analogie zu dem jugendlichen Aposteltypus, wie er für unsere Malerschule so charakteristisch ist. Schließlich sei noch an ein so unscheinbares Detail wie die Rüstung der Krieger erinnert, deren byzantinische Elemente ebenfalls in zwei von Weitzmann genannten Handschriften ihre nächste Parallele finden.[44] Haben schon

Erwägungen anderer Art dafür gesprochen, daß Paduaner Künstler unmittelbar bei Byzantinern eine ausgezeichnete Schulung genossen haben, so kann man sich nun eine gewisse Vorstellung von dem künstlerischen Niveau dieser byzantinischen Meister machen, deren Werke man sich in der Art der genannten Miniaturen vorstellen muß. Da aber die einzelnen Paduaner Künstler verschieden stark beeinflußt wurden, werden wohl nur einige von ihnen bei Griechen in die Lehre gegangen sein, während andere ihre Kenntnisse viel eher aus zweiter Hand empfangen haben werden.

Zu den zweifellos unmittelbar durch einen Griechen geschulten Künstlern gehört der anonyme Meister, der das Paduaner Epistolar und das Reliquienaltärchen schmückte. Sein Stil gibt am reinsten die Formqualitäten der zeitgenössischen byzantinischen Malerei wieder, und doch kommt auch hier der für unsere Schule so bezeichnende, zwiespältig eklektische Charakter gegenüber Handschriften wie Athen 118 oder Iviron 5 zum Ausdruck.

Die italienische Provenienz wird, ganz abgesehen von zahlreichen Details, wie gewissen liturgischen und kriegerischen Gewändern, in der ausgesprochenen Vorliebe für Kontrastwirkungen im Kolorit und der reichen Verwendung der Glanzlichter deutlich. Auch die barock wuchernden Architekturen, die die obere Bildhälfte ausfüllen, die uneinheitliche Gestaltenbildung und das labile Stehen der Figuren sind auf Rechnung der romanischen Künstler zu setzen.

IV. Die Ikonographie

Die engen Beziehungen zur byzantinischen Malerei, die der Stil der Paduaner Miniaturen verrät, haben dazu verführt, auch von einer völligen Abhängigkeit der Ikonographie von Byzanz zu sprechen,[1] eine Behauptung, auf deren Unrichtigkeit schon Pagnin aufmerksam gemacht hat, der neben den byzantinischen auch noch ottonische Vorbilder annimmt.[2]

Eine genaue ikonographische Untersuchung der einzelnen Szenen — auf ihre Ausführung muß in diesem Rahmen verzichtet werden — ergibt, daß der byzantinische Anteil stark überschätzt wurde. Man kann vielmehr hier dasselbe eklektische Prinzip, wie es auch für die Initialornamentik oder die Gestaltung der Architekturkulissen maßgebend ist, beobachten. Die Darstellung einer und derselben Szene folgt sehr häufig auf den einzelnen Denkmälern verschiedenen Traditionen und selbst dort, wo die Hauptmerkmale übereinstimmen, wie z. B. bei Verkündigung, Geburt, Anbetung, gibt es doch zahlreiche Veränderungen im Detail. Auch zeigt sich, daß es sich selbst bei diesen, im wesentlich übereinstimmend gestalteten Bildern keineswegs um irgendwelche charakteristische Typen handelt, es sind vielmehr Schemen, die auch sonst in dieser Zeit allgemein verbreitet sind. Auch einzelne Kompositionselemente, die auf die Paduaner Schule beschränkt wären, kann man nirgends beobachten. Es herrscht ein ausgesprochener Reichtum an Bildtypen,

was beweist, daß die Künstler keineswegs nach einem bestimmten Vorlagen-Kanon gearbeitet haben, sondern daß sie zahlreiche Anregungen empfingen.

Eine direkte Übernahme byzantinischer Vorbilder wird man nur für wenige Szenen, und zwar für die Darbringungsbilder, den Einzug Christi und den Tod der Gottesmutter im Paduaner Epistolar, für das Kreuzigungsbild und eventuell für die Darstellung der Geburt Christi im Fitzwilliam-Psalter mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, auch wenn einige dieser Typen im 13. Jh. in Italien nicht ungebräuchlich sind. Dagegen macht die allgemeine Verbreitung anderer byzantinischer Typen im Abendland, wie die Fußwaschung im Paduaner Epistolar, die beiden Geburtsbilder dort und im Admonter Missale und die beiden einfachen Kreuzigungen im Seitenstettner Missale und auf dem Basler Reliquienaltärchen die Annahme eines unmittelbaren Zusammenhanges mit der byzantinischen Ikonographie überflüssig.

Die ottonischen Bildelemente — es handelt sich hier um einige Stellungsmotive — zwingen nicht dazu, die Kenntnis ottonischer Festbilder vorauszusetzen. Die Vermittlung geschah wahrscheinlich durch zeitgenössische nordalpine Miniaturen, bei denen ja ein Wiederaufleben ottonischer Motive beobachtet werden kann. Als Beispiel sei die für ottonische Miniaturen typische Handhaltung der Gottesmutter auf den Verkündigungsbildern genannt, die man auch auf den meisten deutschen Darstellungen dieses Themas im 13. Jh. wiederfindet.[3]

Überhaupt besitzt die zeitgenössische nordalpine Kunst für die Ikonographie eine unverkennbare Bedeutung. Hier seien die Anbetungsbilder[4] (Fig. 1, 14) und das bis auf den karolingischen Typus zurückgehende Pfingstbild im Paduaner Epistolar genannt, deren Verwandtschaft mit deutschen Miniaturen offensichtlich ist.[5] Von ganz besonderem Interesse aber sind die Darstellung der drei Frauen am Grabe[6] und die Himmelfahrt[7] im Paduaner Epistolar, die ebenfalls deutlich von nordalpinen Typen des 13. Jhs. abhängig sind, wobei die Frage, ob die Anregung von deutschen oder französischen Miniaturen ausging, unentschieden bleiben muß.

Einen eindeutigen Beweis, daß in der Paduaner Malerschule westeuropäische Vorbilder bekannt waren, stellt die Kreuzigung im Admonter Missale dar (Fig. 4), bei der weniger das Vorkommen von Ecclesia und Synagoge[8] als das Motiv der Sonne und Mond tragenden Engel[9] diese nähere Bestimmung erlaubt. Auch die meisten Psalter-Illustrationen des Fitzwilliam-Psalters (Ps. 38, 52, 58, 97 und 109) entsprechen dem am Anfang des 13. Jhs. in der Pariser Buchmalerei fest ausgebildeten Canon, doch muß man hier an keinen unmittelbaren französischen Einfluß denken, da die Typen weit verbreitet sind.[10]

Typisch italienisch sind schließlich die Darstellung der Frauen am Grabe im Fitzwilliam-Psalter,[11] das Motiv der helfenden Magd auf der Verkündigung[12] und die auf das Trecento vorausweisenden Darstellungen von Abendmahl[13] und Fußwaschung,[14] alle in derselben Handschrift.

Von einem individuellen Anteil der einzelnen Künstler an der Komposition der Bilder ist nur wenig zu bemerken. Obwohl die Übernahme der verschiedenen Bildtypen nirgends ganz getreu ist, bleiben die Abwandlungen doch auf kleine Veränderungen der Anordnung oder der Stellungsmotive beschränkt. Eine gewisse Geschicklichkeit verraten die Künstler bei der Anpassung der Bilder an die gegebene Fläche, wie man das bei den Initialen beobachten kann, deren Innenfeld sie häufig mit Festbildern schmückten. Einzig bei dem Hauptmeister des Fitzwilliam-Psalters kann man gewisse seltenere Szenen beobachten, die frei gestaltet scheinen, also den schüchternen Versuch, nach eigener Vorstellung zu komponieren, verraten. In allen anderen Fällen hat die persönliche Auffassung noch keinerlei Bedeutung. An dem Eifer, mit dem man sich alle irgendwie erreichbaren Bildtypen aneignete — man wird sich hier Musterbücher bedient haben —, an diesem ausgesprochenen Eklektizismus, erkennt man die Werke der Paduaner Schule als Produkte jener Übergangsepoche, die in Italien der sogenannten „maniera nuova", dem Beginn der modernen Malerei, vorangegangen ist.

V. Die Paduaner Malerschule

Ist man bestrebt, sich die Werkstättentätigkeit der Paduaner Malerschule vorzustellen, deren charakteristischen Stil eine Anzahl so außerordentlich prachtvoller Miniaturausstattungen vertritt, so stößt man auf eine eigenartige Tatsache. In Padua selbst wurde nämlich nachweislich nur das Epistolar des Paduaner Domes und das Psalterium in Oxford, mutmaßlich auch das Basler Reliquienaltärchen angefertigt.

In den zwei genannten Codices rühmt sich ein Giovanni da Gaibana seiner Schreibertätigkeit. Aus verschiedenen Urkunden wissen wir einiges über das Leben dieses Mannes. Er war Pfarrer in Gaibana, wo er wohl geboren ist, dann in Tresigola, beide in der Diözese Ferrara.[1] Im Jahre 1276 war er, wie wir aus einer Urkunde dieses Jahres erfahren, bereits Mansionar an der Cathedrale von Padua.[2] Der im Gedicht erwähnte Guglielmo Canavoli stammte ebenfalls aus Ferrara und Moschetti vermutet daher ansprechend, daß er es gewesen sei, der Giovanni da Gaibana das Amt am Paduaner Dom vermittelt habe.[3] Schließlich kennen wir noch das Testament Giovannis, das er am 21. November 1293 als Canonicus von San Lorenzo in Conselve bei Padua verfaßte.[4] Er hinterließ ein bedeutendes Vermögen und rühmt sich, daß er es durch die fleißige Arbeit seiner Hände erworben habe. Zum Schluß bittet er, man möge ihn in Padua beim Dom begraben.

Es ist eine oft erwogene Frage, welche Bedeutung Giovanni da Gaibana zukomme. Sind die prachtvollen Miniaturen im Paduaner Epistolar von seiner Hand, wie man, ohne diese Ansicht näher zu begründen, im allgemeinen annimmt?[5] Die Tatsache, daß er nur von seiner Tätigkeit als Schreiber spricht, würde die Möglichkeit, daß auch die Miniaturen von ihm stammen, nicht ausschließen. Auch der große Qualitätsunterschied zwischen den Miniaturen zum Epistolar und dem

Autorenbild Giovanni da Gaibanas in dieser Handschrift genügt nicht, um die Hypothese seiner künstlerischen Autorschaft zu widerlegen, zu deren Begründung allerdings ebenfalls nichts Stichhaltiges vorgebracht wurde. Dagegen gibt ein Vergleich der Miniaturen des Epistolars mit denen der zweiten, ebenfalls von ihm geschriebenen Handschrift, dem Psalterium in Oxford, eine Antwort, die zwar nicht absolute Sicherheit, aber doch hohe Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen darf. Wie man auf den ersten Blick erkennen kann, weisen die Initialen dieser Handschrift nur eine entfernte Verwandtschaft mit den prachtvollen Initialen im Paduaner Epistolar auf, weshalb sie unmöglich von einer Hand stammen können. Das aber spricht ganz entschieden für eine auf die textliche Ausstattung beschränkte Tätigkeit Giovanni da Gaibanas, denn es wäre höchst eigenartig, wenn ein so begabter Künstler, wie es der Miniator, der das Epistolar ausstattete, zweifellos gewesen sein muß, die Illuminierung der zweiten, im Jahre 1263 von ihm geschriebenen Handschrift einer an ihn in keiner Weise heranreichenden Kraft überlassen hätte.

Aus der zweiten Hälfte des 13. Jhs. sind uns in Padua urkundlich die Namen von zwei Malern überliefert, und zwar beide durch Aufzeichnungen vom Jahre 1269. Der eine, „Magister Jacobus Pictor", hatte ein Haus auf der Burg von Torricelle, der andere, „Guglielmus de Menexe Miniator", erscheint als Zeuge in einer Urkunde.[6] Man kann aber die erwähnten Jacobus und Guglielmus de Menexe nicht ohne weiteres mit den Miniaturen unserer Schule in Verbindung bringen. In den Handschriften selbst wird kein Künstlername genannt und so bleibt nur die Feststellung, daß die beiden von Giovanna da Gaibana geschriebenen Handschriften in Padua entstanden sind.

Der anonyme Miniator, der das Paduaner Epistolar ausstattete und dem man wohl auch noch das Basler Reliquienaltärchen zuweisen kann, war ein Künstler von hervorragendem Können. Soweit man heute beurteilen kann, besitzt dieser Paduaner Meister eine ganz entscheidende Bedeutung, denn alle anderen Miniaturausstattungen zeigen deutlich eine unmittelbare Abhängigkeit vom Werk dieses Künstlers, weshalb man wohl mit Berechtigung von einer Paduaner Malerschule sprechen darf. Kann man sich von der Tätigkeit der Werkstätte in Padua selbst, deren Produkte gewiß zahlreicher gewesen sind, nur ein sehr unzureichendes Bild machen, so haben sich merkwürdigerweise viel mehr Denkmäler erhalten, die nicht nur im Auftrag nordalpiner Besteller, sondern zweifellos auch nördlich der Alpen angefertigt wurden. Das beweist nicht nur die Handschrift in St. Gallen, ein Sammelband mittelhochdeutscher Schriften, bei dem an eine Herstellung in Italien selbst nicht gedacht werden kann, sondern auch das Admonter Missale, der Fitzwilliam-Psalter und das Seitenstettner Missale, bei denen Pergament und Schrift mitteleuropäische Herstellung bezeugen.

Hier sei erwähnt, daß die Oberchordekoration der kleinen Kirche St. Nikolaus bei Matrei in Osttirol, das himmlische Jerusalem darstellend, eine der besterhaltenen

romanischen Fresken in den Alpen, zweifellos ebenfalls von einem Paduaner Meister der gleichen Schulzugehörigkeit ausgeführt wurde.[7]

Ist man zunächst geneigt, an die Tätigkeit mehrerer herumziehender Paduaner Wandermaler zu denken, so kommt man schließlich zu einer anderen Erklärung. Bei dem Admonter Missale und dem St. Gallener Codex steht dem einheitlichen Miniaturenschmuck ein von mehreren Händen geschriebener Text gegenüber, beim Seitenstettner Missale, bei dem Fitzwilliam-Psalter und dem Wiener Psalter sind mehrere Schreiber und mehrere Miniatoren zu unterscheiden. Die Tätigkeit des Schreibens und die des Illuminierens wurde nirgends von ein und derselben Person geleistet, es handelt sich vielmehr jeweils um das Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit, wobei sowohl beim Text als auch beim Miniaturenschmuck mitunter mehrmaliger Wechsel der Hände vorkommt.

Diese Beobachtungen legen die Vermutung nahe, daß es sich um die Produkte einer Art Filiale der Paduaner Werkstätte nördlich der Alpen handelt, oder besser gesagt eines Ateliers, in dem zusammen mit heimischen Schreibern italienische, in Padua geschulte Künstler und in Abhängigkeit von diesen auch heimische Maler arbeiteten. Obwohl die Bestimmungsorte einiger Denkmäler — sie liegen mit Ausnahme von Breslau im Bereich des heutigen Österreich — bekannt sind (die Benediktinerabtei Admont und Matrei in Osttirol waren dem Erzbistum Salzburg unterstellt, das Kloster Seitenstetten der Diözese Passau), bietet die Lokalisierung dieses Ateliers Schwierigkeiten.

Interessante Zusammenhänge zwischen den einzelnen Bestimmungsorten der Denkmäler und Padua ergeben sich jedoch durch die uns überlieferten Lebensdaten einer einflußreichen Persönlichkeit. Wladislav von Breslau, der jüngste Bruder jenes Heinrichs III. von Breslau, für dessen Gemahlin der Psalter im Fitzwilliam-Museum angefertigt wurde, war zum geistlichen Stand bestimmt und studierte Theologie in Padua.[8] Bei der Teilung Schlesiens wurde er Heinrich III. als Mitregent zugeteilt und lebte mit diesem lebenslänglich in bestem Einvernehmen.[9] Noch in jungen Jahren wurde er von seinem Oheim Ottokar II. von Böhmen zum Propst von Wyšehrad und zum Kanzler Böhmens ernannt, weilte aber meist außer Landes.[10] Er war ein enger Vertrauter des mächtigen Böhmenkönigs. Dieser stand zwischen 1260—1270 auf dem Höhepunkt seiner Macht, Österreich und Steiermark standen unter seiner Herrschaft, Salzburg hatte sich unter seine Schutzherrschaft begeben. Im Jahre 1265 erwirkte Ottokar II. beim Papst die Ernennung des ihm treu ergebenen Wladislav zum Erzbischof von Salzburg. Passau, das sich ebenfalls um Wladislav für seinen frei gewordenen Bischofsstuhl beworben hatte, mußte zurückstehen und erhielt Peter von Breslau, den Hofmeister Wladislavs, zum Bischof.[11] Wladislav und sein Lehrer weilten 1265 in Padua, wo sie von ihrer Ernennung überrascht wurden. Wladislav war den Quellen zufolge ein gelehrter, friedliebender und freigebiger Fürst, er bemühte sich in den fünf Jahren seiner Regierung, im Bistum Salzburg wieder Ordnung herzustellen.[12]

Zweimal bereiste er den südlichen Teil seines Bistums, kümmerte sich um wirtschaftliche Angelegenheiten und berief 1267 eine Synode ein.[13] Nach dem 1266 erfolgten Tode seines Bruders, Heinrichs III. führte er für dessen am Hofe Ottokars II. aufwachsenden minderjährigen Sohn Heinrich IV., nach dem Wunsch seines Vaters, die Regierungsgeschäfte im Herzogtum Breslau.[14] Seit 1268 hatte er überdies im Auftrag des Papstes die Verwesung des verwaisten Breslauer Bistums inne, ohne aber von Clemens IV. als Bischof bestätigt worden zu sein.[15] Während eines Aufenthaltes in Breslau ist Wladislav 1270, noch jung an Jahren, verstorben.[16]

Man könnte sich gut denken, daß dieser Mann, der in enger Beziehung zu Padua einerseits, Breslau, Salzburg und Passau (Seitenstetten) andererseits stand, bei seiner Ernennung zum Salzburger Erzbischof einige Künstler der ihm gewiß bekannten Paduaner Malerschule an seine neue Wirkungsstätte mitbrachte. Demnach wäre der Sitz jenes nordalpinen Ateliers am ehesten Salzburg, wo ja im 11. und 12. Jh. eine berühmte, byzantinisierende Malerschule in höchster Blüte stand.[17] Daß man die Arbeit italo-byzantinischer Künstler in Salzburg im 13. Jh. hochschätzte, bestätigt das in der ersten Jahrhunderthälfte entstandene Nonnberger Orationale in München.[18] Die Miniaturen dieser Handschrift wurden von Swarzenski als Nachblüte der Salzburger Schule bezeichnet,[19] sind aber, wie Buberl richtig erkannte, das Werk eines oberitalienischen Künstlers.[20]

Wenn man bedenkt, daß mehrere Paduaner Künstler, unter ihnen hervorragende Meister, wie der Miniator des Admonter Missale und der Nibelungenhandschrift, oder der Monumentalmaler, dem wir die Fresken in St. Nikolaus verdanken, nördlich der Alpen tätig waren, so ist es keineswegs verwunderlich, daß ihr überlegenes Können nicht ohne Eindruck auf heimische Kräfte geblieben ist, wofür ja schon die Miniaturen des Seitenstettner Missales Zeugnis ablegten und wofür nun noch einige weitere Beispiele genannt werden sollen. Es handelt sich um den Schmuck von drei ausgezeichneten Handschriften, und zwar der Bibel XII B 13 des Nationalmuseums in Prag,[21] des sogenannten Lectionars des Arnold von Meissen im Kloster Ossek[22] und der ersten zwei Bände der vierbändigen Bibel der Wiener Nationalbibliothek cod. 1170/71.[23]

Hier kann man nun die interessante Beobachtung machen, daß zum Unterschied vom Seitenstettner Missale, wo bei den einzelnen Meistern der Figurenstil verschieden starke Paduaner Einflüsse zeigt, die Initialornamentik dagegen andere Wege geht, nun gerade der feste Formencanon der Paduaner Ornamentik begeisterte Nachahmung findet. Dabei handelt es sich nicht um selbständige Verarbeitung der fremden Anregungen, sondern um ausgesprochenes Kopistentum. Die einzelnen Elemente der Paduaner Ornamentik sind vollzählig vertreten.

An den Beginn der Entwicklung wird das Osseker Lectionar zu setzen sein, das von einem gewissen Arnold von Meissen geschrieben wurde.[24] Man kann bei den teils figürlichen, teils ornamentalen Initialen zwei Richtungen unterscheiden, deren eine mitunter eine ungemein getreue Übernahme der Paduaner Initialen vom Typus des Admonter Missales zeigt, so daß man hier geneigt ist, eventuell sogar eine italienische Hand anzunehmen.[25]

Unmittelbar an das Lectionar schließt sich die wahrscheinlich für Krems gearbeitete Wiener Bibel an, bei der aber gewisse Veränderungen der Technik und des Kolorits auffallen. Die Farben entbehren des bekannten Glanzes, was auf ein anderes Bindemittel schließen läßt, das Kolorit dagegen ist etwas reichhaltiger. Zu den bekannten Tönen hat sich Schwefelgelb und Weinrot gesellt, an Stelle des stumpfen Grüns ist ein saftiges Grasgrün getreten.

Der Miniaturenschmuck der Prager Bibel schließlich gehört wohl schon dem letzten Viertel des 13. Jhs. an,[26] wie die Verfeinerung und Verschärfung der Formen Hand in Hand mit einer stärkeren Gotisierung der Schrift anzeigt.

Bei der geradezu ausschließlichen Herkunft aller Formen der Ornamentik dieser Handschriften aus der gleichzeitigen Paduaner Malerei und bei der äußerst geringen Umbildung, die sie im einzelnen erfahren haben, ist es eigenartig, zu sehen, daß der Figurenstil völlig andere Wege geht. Es ist ein unruhig bewegter Knitterfaltenstil, der durchaus nicht auf die genannten Werke beschränkt ist und der nun die mit Padua verbundenen Handschriften zugleich aufs engste mit Werken, wie dem Schmuck der Herzogenburger Moralia in Job,[27] einigen St. Florianer Missalien[28] oder auch mit den Fresken der Gurker Westempore verbindet.[29] Dieser Stil hat, wie Swarzenski mit Recht hervorgehoben hat, seinen Ursprung im mittelrheinisch-mainzerischen Kunstkreis,[30] dem so großartige Werke, wie das Aschaffenburger Evangeliar,[31] die Holztafeln der Johanneskirche in Worms,[32] die Glasmalereien im historischen Museum in Frankfurt a. M.[33] und im hessischen Landesmuseum in Darmstadt[34] und die Fresken der Marienkirche in Gelnhausen angehören.[35]

Die starke Abhängigkeit der Ornamentik dieser drei eng zusammenhängenden Werke vom Paduaner Stil kann nur durch die unmittelbare Kenntnis von Paduaner Handschriften oder aber durch direkte Fühlungnahme mit Paduaner Meistern erklärt werden. Es wäre wohl möglich, daß auch diese drei Handschriften in demselben nordalpinen Atelier, in dem die Paduaner Künstler gearbeitet haben, vielleicht war es Salzburg, entstanden sind.

I. Die Werke

[1] H. J. Hermann, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara.* Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. a. h. Kaiserhauses XXI. Wien 1900, p. 122 f.; A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana.* Milano 1902, Vol. III, p. 486; D'Ancona, *La Miniature Italienne III.* Paris, Bruxelles 1925, p. 12; A. Moschetti, *Il tesoro della Cattedrale di Padova I.* Dedalo *VI*, 1925, p. 88 ff.; P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana.* Torino 1927, p. 1134, Anm. 14. — J. Květ, *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Cechach*, Praha 1927, p. 63; B. Katterbach, *Le miniature dell'Epistolario di Padova dell'anno* 1259. Città del Vaticano 1932; P. Pagnin, *Della miniatura padovana dalle origini al principio del secolo XIV.* La Bibliofilia XXXV, 1933 p. 1 ff.

[2] Giovanni Forzate, Bischof von Padua 1252—1288. *Dondi dall'Orologio, Serie cronologico — istorica dei Canonici di Padova*, Padova 1805, p. 193.

[3] Pietro Scrovegno, *Dondi dall'Orologio, op. cit.* p. 192.

[4] Guglielmo Canavoli Ferrarese, *Dondi dall'Orologio, op. cit.* p. 193.

[5] B. Katterbach, *Le miniature dell'Evangelario di Padova dell'anno 1170.* Roma 1931.

[6] P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark.* Beschr. Verz. d. illum. Hs. in Österr. Bd. IV. Leipzig 1911, p. 132; P. Buberl, *Die Buchmalerei des 12. und 13. Jhs. in Österreich, Die Bildende Kunst in Österreich*, 2. Bd., Wien 1937, p. 164; J. Květ, *op. cit.* p. 101.

[7] Die Handschrift wurde 1936 an einen Pariser Kunsthändler verkauft. Ihr jetziger Aufenthalt ist mir nicht bekannt.

[8] P. Buberl, *op. cit.* 1911, p. 132.

[9] A. Posch, *Die staats- und kirchenpolitische Stellung Abt Engelberts von Admont*, Paderborn 1920.

[10] P. Buberl, der als erster den Paduaner Charakter der Miniaturen erkannte, sah in ihnen ein Werk Giovanni da Gaibanas. P. Buberl, *op. cit.* 1911, p. 132.

[11] G. Scherrer, *Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen*, Halle 1875, p. 293; Faksimile der Hs. bei: L. Laistner, *Das Nibelungenlied in der Hohenems-Münchner Handschrift*, München 1886, und bei A. Salzer, *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur*, Wien 1912, Bd. I, Beil. 29.

[12] Irrtümlich als 693 paginiert, weil von 206 auf 261 übersprungen und p. 414 übergangen ist.

[13] Er dichtete schon vor 1253 und starb vor 1287. G. Scherrer, *op. cit.* p. 293. Die Paginierung der ganzen Handschrift ist fehlerhaft. Vgl. G. Scherrer, *op. cit.* p. 293.

[14] Falsche Initialbuchstaben kommen so häufig vor, daß man annehmen muß, daß der Miniator die deutsche Sprache nicht oder nur unvollkommen beherrscht hat. Z. B. im Nibelungenlied: p 296 a, 300 a, 307 a, 318 a, 337 b, 346 a, 346 b, 353 a, 359 a, 396 a. (Persönliche Mitteilung von Rosemary Wallbank, Manchester.) Vgl. auch A. Witte, Die Parzival Hs.; Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, bes. p 371—379.

[15] G. Scherrer, *op. cit.* p. 294.

[16] Fr. Walliser, *Zur Geschichte der spätromanischen Malerei in Österreich.* Unveröffentlichte Dissertation der Universität Wien, Wien 1921; J. Rosenthal (K. Schulz), *Bibliotheca medii aevi. Manuscripta II* (cat. 90), München 1928, No. 165, p. 83—86; G. Millar, *The Library of a Chester Beatty. A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts II.*, Oxford 1930, p. 20; P. Buberl, *op. cit.* 1937, p. 164.

[17] Da ich die Handschrift nicht einsehen konnte, stütze ich mich bei der Zuschreibung der Miniaturen an die einzelnen Künstler auf die persönliche Mitteilung von Frau Meta Harrsen, Keeper of Manuscripts der Pierpont-Morgan-Library, New York.

[18] Der Kodex wurde 1927 vom Benediktinerkloster Seitenstetten an J. Rosenthal verkauft, gelangte von dort in die Sammlung Chester Beatty in London und befindet sich seit kurzem in der Pierpont-Morgan-Library, New York.

[19] Udalschalk von Stille gründete 1112 das Benediktinerkloster Seitenstetten.

[20] München Staatsbibl. cod. lat. 17401, cod. lat. 17405 und cod. lat. 17403; A. Boeckler, *Zur Conrad von Scheyern-Frage*, Jahrb. f. Kunstwissensch. I, 1923, p. 83 ff., T. 22, Fig. 2; E. Stollreither, *Bildnisse des 9. bis 13. Jhs. aus Handschr. d. Bayr. Staatsbibl.* I, München 1928, T. 27, 28, p. 19 f.

[21] Einige Kalendermedaillons gleichen denjenigen im Orationale St. Ehrentrud, München Clm 15902. Das Vorbild für das Q auf f 206 findet sich in einem Seitenstettner Evangeliar, dzt. Pierpont-Morgan-Library M 808 (Persönliche Mitteilung von M. Harrsen.) Das mit seinem Füßchen spielende Kind, f 110b, und das Ausschwingen des Körpers Christi nach links sind typisch österreichische Motive. (H. Swarzenski l. c. p. 41 Anm. 8, E. Strohmer, *Das Riesenkreuz von Wimpassing*, Zeitschrift d. Deutsch. Ver. f. Kunstwissensch. 1939, p. 94.)

[22] P. Buberl, der auch hier als erster auf die Zusammenhänge mit dem Paduaner Epistolar aufmerksam gemacht hat, schreibt auch diese Miniaturen Giovanni da Gaibana zu. P. Buberl, *op. cit.* 1911, p. 132. Ihm folgen Schulz (J. Rosenthal), *op. cit.* p. 85 f., und J. Millar, *op. cit.* p. 20. Dagegen hat schon Fr. Walliser, *op. cit.*, einen deutschen Künstler angenommen. M. Harrsen ist derselben Meinung.

[23] R. Eisler, *Die illum. Handschr. in Kärnten.* Beschr. Verz. d. illum. Hs. in Österr. III. Band, Leipzig 1907, p. 68.

[24] Ibid., p. 68.

[25] Ibid., p. 68.

[26] M. R. James, *Descriptive Catalogue of the second Series of fifty Manuscripts in the Collection of H. Y. Thompson*, Cambridge 1902; H. Y. Thompson, *Illustrations from one hundred Manuscripts in the Library of H. Y. Thompson V*, London 1915, T. IX, X; J. Květ, *op. cit.* p. 112.

[27] M. R. James, *op. cit.* p. 351 f.

[28] Memorandum S. Cockerells, Direktors des Fitzwilliam-Museums vom 25. Sept. 1924.

[29] G. Isenburg, *Stammtafeln zur Geschichte der deutschen Staaten*, Bd. I, Berlin 1936, T. 191.

[30] Ibid.

[31] Květ, *op. cit.* p. 144.

[32] Isenburg, *op. cit.* T. 191.

[33] K. Holter, K. Oettinger, *Les principaux manuscripts à peintures de la Bibl. Nat. de Vienna. Man. allemands*, Bull. de la Soc. Fr. de repr. de Manuscr. à peint., Paris 1938, 4. Teil Bd. XXI, p. 64, T. 10.

[34] Vgl. *Illustrated Catalogue of Illuminated Manuscripts*, Burlington Fine Arts Club, London 1908, Pl. 117, und K. Holter, K. Oettinger, *op. cit.* T. 10.

[35] K. Holter, K. Oettinger, *op. cit.* p. 64.

[36] Ibid., p. 65.

[37] Ibid., p. 65.

[38] G. Haseloff, *Die Psalterillustration im 13. Jh.*, 1938, p. 18, p. 64.

[39] F. Madan, *A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford*, Oxford 1897, Vol. IV, No. 19454, p. 393; P. Toesca, *op. cit.* 1927, p. 1134, Anm. 14; P. Pagnin, *Della Miniatura Padovana dalle origini al principio del secolo XIV.* Ich verdanke den Hinweis auf die Handschrift Herrn Doz. Dr. Otto Pächt, Oxford.

[40] F. Madan, *op. cit.* p. 393.

[41] Ibid., p. 393.

[42] Ibid., p. 393.

[43] G. Swarzenski, *Zwei frühe Tafelbilder*, Städel Jahrbuch 1924, p. 5; N. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florenz 1949, No. 320.

[44] Ibid., p. 7.

[45] Ibid., p. 5.

[46] Da die Täfelchen derzeit in einem Holzrahmen fest eingelassen sind, war es mir leider nicht möglich, bei der mir freundlicherweise genehmigten Besichtigung ihre Rückseite zu sehen.

II. Der Stil

[1] J. J. Tikkanen, *Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Helsingfors 1933, p. 9.

[2] Ibid., p. 185.

[3] Ibid., p. 162.

[4] Ibid., p. 154.

[5] Ibid., p. 134.
[6] Ibid., p. 188.
[7] Ibid., p. 188.
[8] Ibid., p. 189.
[9] Ibid., p. 186.
[10] Der Rahmen ist durch ein mit verschiedenen Ornamenten geschmücktes, durch plastische Leistchen eingefaßtes Band, das in regelmäßigen Abständen durch Kreismedaillons mit Brustbildern von Propheten und den Evangelistensymbolen unterbrochen wird, gebildet. Unter den Schmuckmotiven fällt ein Ornament auf, das genau so auf dem etwa gleichzeitigen Deesismosaik über dem Westportal von San Marco in Venedig zu finden ist. Vgl. O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100—1300.* Baden 1935, Fig. 41.
[11] z. B. K. Ginhart, B. Grimschitz, *Der Dom zu Gurk,* Wien 1930, Taf. 84—86.
[12] *Il Menologio di Basilio II. Codices e vaticanis selecti.* Vol. VIII, Torino 1907, T. 66 etc.
[13] O. Demus, *op cit.* Fig. 46.
[14] E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta Italiana,* Verona 1929, Fig. 342.
[15] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI au XVI siècle,* Paris o. J., T. 46, 49.
[16] L. Coletti, *Die frühe italienische Malerei I,* Wien 1941, Taf. 24.
[17] O. Sirèn, *Toscanische Maler im 13. Jh.,* Berlin 1922, Fig. 45.
[18] G. Swarzenski, *Die Salzburger Buchmalerei,* Leipzig 1913, z. B. T. CVIII.
[19] H. Omont, P. Lauer, *Miniatures des Homélies sur la vierge du moine Jacques,* Bulletin de la société Française de repr. de Manuscr. à peintures, XI. Paris 1927, Pl. I, II, IV etc.
[20] V. Leroquais, *Les pontificaux manuscrits des bibl. publ. de France,* Paris 1937, Pl. XXI.
[21] H. Swarzenski, *Die lat. illum. Handschriften des 13. Jhs. in den Ländern am Rhein, Main und Donau,* Berlin 1936, Fig. 328, 338, 339 usw.
[22] Vgl. ähnliche Anordnungen in Paris Bibl. Nat. Ms. grec. 1208, H. Omont, P. Lauer, *op. cit.* Pl. XIV, XIX usw.
[23] Diese in der byzantinischen Malerei nicht sehr beliebte Ansicht wird dort dadurch gebildet, daß man die vom Betrachter abgewendete Gesichtshälfte des Dreiviertelprofils wegläßt.
[24] Die Rüstung stimmt auffallend mit derjenigen der Krieger in dem *Octateuch Athos, Vatopedi cod.* 602 überein, der von Ouspensky und Weitzmann im Gegensatz zu anderen Gelehrten überzeugend ins 13. Jh. datiert wurde. K. Weitzmann, *Constantinopolitan Book Illumination,* Gazette des Beaux Arts XXV, 1944/1, p. 208, Fig. 12.
[25] J. Braun, *Die liturgische Gewandung in Occident und Orient,* Freiburg i. B. 1907, p. 469
[26] P. Muratoff, *La Peinture Byzantine,* Paris 1928, Pl. LXXVII.
[27] Ibid.
[28] E. Sandberg-Vavalà, *op. cit,* Fig. 19.
[29] S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia,* Bergamo 1944, T. 67.
[30] O. Demus, *op. cit.* p. 50.
[31] Ibid., p. 59.
[32] J. Květ hat in seinem Werk über die *Prager Bibel* XII B 13 die Paduaner Initialornamentik eingehend untersucht, ich stütze mich daher auf seine Ergebnisse. J. Květ, *op. cit.* p. 5 f.
[33] W. H. P. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem,* Cambridge Mass. 1931, Pl. XXIV, XXV.
[34] H. Swarzenski, *op. cit.* Fig. 352, 357.
[35] P. Buberl, *op. cit.* 1911, Fig. 114, Taf. XIII, Fig. 117; P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli,* Milano 1930, Fig. 8.
[36] P. Buberl, *Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen,* Wien 1917, T. XXII; W. H. P. Hatch, *op. cit.* Pl. XXIV, XXV.

[37] Beispiele des 12. u. 13. Jhs.: L. Coletti, *op. cit.* T. 23, 47, 48; E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.* Fig. 78.
[38] H. Swarzenski, *op. cit.* Fig. 278, 304, 331 usw.
[39] J. Květ, *op. cit.* p. 73, Fig. 72; P. Buberl, *op. cit.* 1911, Taf. XIII; P. Toesca, *op. cit.* 1931, T. I, II.
[40] A. Boinet, *La Miniature Carolingienne,* Paris 1913, Pl. IX, XXIII, XLVI.
[41] W. E. Vollbach, *Le Miniature nel codice del Cardinale Laborante,* La Bibliofilia XLII, Firenze 1940, Fig. 3—7.
[42] H. Swarzenski, *op. cit.* Fig. 282, 283, 286, 289, 302, 304, 331, 333, 395 usw.
[43] H. J. Hermann, *Die Romanischen Handschriften des Abendlandes,* Beschr. Verz. d. illum. Hs. in Österreich, 1927, N. F. III, Fig. 92, 93, 105, 106, 108, 110, 113; P. Buberl, *op. cit.* 1911, Fig. 118.
[44] H. Swarzenski, *op. cit.* Fig. 61, 62, 186, 250, 299 usw.
[45] H. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln,* Göteborg 1938, T. 8, usw.
[46] P. Toesca, *op. cit.* 1930, T. II, Fig. 9.
[47] J. Květ, *op. cit.* p. 78.
[48] A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik,* Berlin 1893, p. 273ff.
[49] H. Gerstinger, *Die Griechische Buchmalerei,* Wien 1926, T. XI, XII, XIV.
[50] J. Květ, *op. cit.* Fig. 53—68.
[51] A. Goldschmidt, *English Influence on Medieval Art of the Continent,* Medieval Studies in Memory of A. Kingsley-Porter 1939, II, p. 711.
[52] H. Swarzenski, *The Berthold Missal,* New York 1943, p. 58; A. Goldschmidt, *op. cit.* p. 715.
[53] H. Swarzenski, *op. cit.* 1943, p. 58.
[54] E. Saunders, *Englische Buchmalerei,* Florenz, München 1927, T. 35; E. G. Millar, *La Miniature Anglaise du Xe au XIIIe siècle,* Paris, Bruxelles 1926, T. 31, 55.
[55] J. Květ, *op. cit.* Fig. 62.
[56] E. Saunders, *op. cit.* T. XXXVI, XLI, XLII; E. G. Millar, *op. cit.* T. 31 b, 39 b, 40, 42.
[57] P. Toesca, *op. cit.* 1930, T. I.

III. Die Herkunft des Stiles

[1] J. Květ, *op. cit.* p. 123, Fig. 101—109.
[2] H. Folnesics, *Die illum. Hs. im österr. Küstenlande in Istrien und der Stadt Triest.* Beschr. Verz. d. Illum. Hs. in Österreich. VII. Band Nr. 53, und J. Květ, *op. cit.* p. 131.
[3] H. J. Hermann, *Die illum. Hs. in Tirol,* Beschr. Verz. d. illum. Hs. in Österreich, I. Band, Leipzig 1905, p. 176, Nr. 187, Fig. 72.
[4] H. Folnesics, *op. cit.* Fig. 37.
[5] Ibid., Fig. 33.
[6] H. Folnesics, *Die illum. Hs. in Dalmatien,* Beschr. Verz. d. illum. Hs. in Österreich, Bd. VI, Leipzig 1917, Nr. 2—6.
[7] S. Bettini, *op. cit.* T. LXXXVII.
[8] O. Demus, *The Ciborium Mosaics of Parenzo,* The Burlington Mag. 1945, Pl. II.
[9] *A Descriptive Catalogue of the latin Manuscripts n the John Rylands Library at Manchester,* Manchester 1921, p. 139—141, Nr. 74, Pl. 107.
[10] A. Venturi, *op. cit* p. 437.
[11] Ibid., Fig. 428, 430; H. Tietze, *Die illum. Hs. d. Rossiana in Wien-Lainz,* Leipzig 1911, Fig. 83, 86.
[12] Ibid., Fig. 427, 429, 432, 434.
[13] B. Katterbach, *Le miniature dell' Evangelario di Padova dell'anno 1170,* Roma 1931.

[14] O. Demus, *op. cit.* 1935, p. 65 ff.
[15] O. Demus, *op. cit.* 1935, p. 65.
[16] O. Demus, *op. cit.* 1935, p. 65.
[17] Vortrag von O. Demus, gehalten am 1. Mai 1950 im Rahmen der Österreichisch-Byzantinischen Gesellschaft in Wien: „*Neue Forschungen über San Marco in Venedig.*"
[18] O. Demus, *op. cit.* 1935, p. 66.
[19] Ibid., p. 61 ff.
[20] Datierungen nach Demus, *op. cit.* p. 50.
[21] O. Demus, *op. cit.* 1945, Taf.
[22] O. Demus, *op. cit.* 1935, Fig 41.
[23] O. Demus, *op. cit.* 1945, T. I. a.
[24] O. Demus, *Über einige venez. Mosaiken des 13. Jhs.*, Belvedere, 1931, p. 87 ff. mit Abb.
[25] O. Demus *op. cit.* 1935, p. 59, 63.
[26] L. Testi, *Le Baptistère de Parme*, Florenz 1916, Fig. 127—204.
[27] P. Toesca, *op. cit.* 1927, I. Fig. 692.
[28] L. Coletti, *op. cit.* T. 35.
[29] N. P. Kondakoff, *Histoire de l'Art Byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris vol. I. 1886, vol. II. 1891; J. Tikkanen, *op. cit.* p. 183 ff.; H. Gerstinger, *Die griechische Buchmalerei*, München 1926, p. 37 ff.; O. Wulff, *Altchristl. und byzantinische Kunst* II 1924, p. 540; Ch. Diel, *Manuel d'Art Byzantin* II 1926, p. 872 ff.
[30] V. R. Petković, *La Peinture Serbe du Moyen Age*, Vol. I 1930, Fig. 8 b—12, Vol. II 1934, p. 12 und Fig. VI—XXI; N. Okunev, *Mileševo, un monument de l'art serbe du XIIIe siècle, Byzantinoslavica*, VII, 1937—1938, p. 33—107; P. Muratoff, *op. cit.* Fig. CLXI.
[31] V. R. Petkovic, *op. cit.* Vol. I, Fig. 13—23, Vol. II, p. 14, Fig. CL; N. Okunev, *Les peintures murales à l'egliese de Sopoćani Byzantinoslavica* I 1929, p. 119—150; P. Muratoff, *op. cit.* Fig. CLXII—CLXV.
[32] A. Grabar, *L'Eglise de Boiana, Monuments de l'art en Bulgarie*, Sofia 1924.
[33] W. Sas-Zaloziecky, *Die Kunst der Balkanländer und des Südostens.* Bisher unveröffentlichte Arbeit, in die mir Herr Prof. W. Sas-Zaloziecky liebenswürdigerweise Einblick gewährte. p. 63.
[34] W. Sas-Zaloziecky, *op. cit.* p. 62.
[35] K. Weitzmann, *Constantinopolitan Book Illumination*, Gazette des Beaux Arts XXV, 1944, p. 193 f.
[36] K. Weitzmann, *op. cit.* p. 205 ff.
[37] M. V. Alpatoff, *A Byzantine illuminated Manuscript of the Paläologue Epoch in Moskow.* Art. Bull. XII, 1930, p. 218.
[38] K. Weitzmann. *op. cit.* p. 203.
[39] Hier sei auch auf die interessante Tatsache verwiesen, daß unter den in jüngster Zeit freigelegten Mosaiken der Hagia Sophia sich eine prachtvolle Deesis befindet, die zum Schönsten der byzantinischen Malerei gehört. Das Mosaik wird von Demus überzeugend ins 13. Jh. datiert, wobei er neuerdings die ersten Jahre der Paläologenherrschaft als Entstehungszeit vorschlägt. (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, p. 43 ff., und Vortrag in der Österr.-Byz. Ges. in Wien, Dezember 1951.)
[40] K. Weitzmann, *op. cit.* Fig. 7.
[41] Ibid., Fig. 12.
[42] Ibid., p. 213.
[43] A. Delatte, *Les Manuscrits à miniatures et à ornaments des Bibl. d'Athènes*, Liège, Paris 1926, p. 2, No. 2, Pl. I.

[44] K. Weitzmann, *op. cit.* p. 208—210, Fig. 12, und De Wald, *A Fragment of a tenth Century Byzantine Psalter in the Vatican Library*, Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, 1939, II, Fig. 2.

IV. Die Ikonographie

[1] J. Květ, *op. cit.* p. 67, 84, 86, 91. P. Toesca, *op. cit.* 1927, p. 1063. B. Katterbach, *op. cit.* 1932.
[2] B. Pagnin, *op. cit.* p. 10.
[3] A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jhs.*, Straßburg 1897, p. 89; H. Swarzenski, *op. cit.* 1936, Fig. 457, 697, 749, 796, 818.
[4] H. Swarzenski, *op. cit.* 1936, Fig. 6, 157, 497 usw.
[5] Hautmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Propyläenkunstgeschichte Bd. VI, 1929, Fig. 668; H. Swarzenski, *op. cit.* 1936, Fig. 808; A. Haseloff, *op. cit.* Fig. 18.
[6] H. Swarzenski, *op. cit.* 1936, Fig. 634, 1064, 946; H. Martin, *La Miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris 1924, T. 8; H. Martin, *Les joyaux de l'Arsenal* I, *Ps. de St. Louis et de Blanche de Castille*, Paris, T. 31; Leroquais, *Les Sacramentaires et les Misselles, Manuscrits des bibl. publ. de France*, Paris 1923, Pl. LIII. Es handelt sich um ein ganz besonders frühes Beispiel dieses Typus in Italien. Andere ähnliche Denkmäler bei E. Sandberg-Vavallà, *op. cit.* p. 334.
[7] H. Gutberleth, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst*, Straßburg 1934, p. 250 ff.
[8] Auch in der Salzburger Buchmalerei; G. Swarzenski, *op. cit.* p. 113.
[9] Zahlreiche Beispiele bei E. Sandberg-Vavallà, *op. cit.* 168, Anm. 84.
[10] G. Haseloff, *op. cit.*; A. Goldschmidt, *Der Albani-Psalter in Hildesheim*, Berlin 1895, p. 3.
[11] L. Coletti, *op. cit.* Fig. 28; E. Sandberg-Vavallà, *op. cit.* Fig. 296, 297, 298. Noch in der Oberkirche von Assisi, bei Duccio und Cavallini.
[12] J. Květ, *op. cit.* p. 119; A. Venturi, *op. cit.* Fig. 812; G. Vitzthum, W. E. Vollbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924.
[13] E. Sandberg-Vavallà, *op. cit.* p. 412 ff., n. 47—58 u. n. 62—73, Fig. 173.
[14] Ibid., p. 416 ff. n. 12, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 34.

V. Die Paduaner Malerschule

[1] Giovanni wird in einer Urkunde des Bischofs von Ferrara für St. Croce 1253 als Zeuge genannt. C.N. Cittadella, *Documenti et illustracioni risguardanti la storia artistica ferrarese*, 1868. p. 175.
[2] Archivio Capitolare di Padova, Cod. Villarum pergamen. I, n. 23.
[3] A. Moschetti, *op. cit.* p. 88.
[4] Auszug aus dem Testament bei B. Katterbach, *op. cit.* 1932, p. 13. Anm. 6 nach dem Archivio Capitolare di Padova, *testamenta* I, n. 33.
[5] H. J. Hermann, *op. cit.* 1900, p. 121 ff.; A. Venturi, *op. cit.* Bd. III, p. 486; P. Buberl, *op. cit.* 1911, p. 132; D'Ancona, *op. cit.* p. 12; A. Moschetti, *op. cit.* p. 87; B. Katterbach, *op. cit.* 1932; J. Květ, *op. cit.* p. 115 f. Dagegen sehen P. Toesca und P. Pagnin in Giovanni nur den Schreiber; P. Toesca, *op. cit.* 1927, p. 1134, Anm. 14; P. Pagnin, *op. cit.* p. 8.
[6] P. Pagnin, *op. cit.* p. 12, Anm. 2.
[7] I. Hänsel-Hacker, *Eine italo-byzantinische Malerschule des 13. Jh. in Padua*; unveröffentlichte Dissertation der Phil. Fak. der Universität Graz 1951.
[8] Cont. Sancruc. M. G. SS. IX, 646.
[9] G. Grünhagen, *Regesten zur Schlesischen Geschichte*, Breslau 1868, II. Bd. Nr. 142, 143, und Chron. pol. siles. M. G. SS. XIX, 569.

10 F. Palacky, *Geschichte von Böhmen. II, Prag 1836—67*, p. 207.

11 Hansiz., *Germaniae sacra, Aug. Vind.*, Bd. II p. 367 ff.; Hauthaler, *Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen, Arch. f. österr. Geschichte* 71 (1887) p. 287 f.; *Cont. Lambac.* M. G. SS. IX 560; *Cont. Sancruc.* (II, M. G. SS. IX 646; *An. S. Rudb.* S. S. S. IX 797; *Cat. arch.* S. S. S. XIII, p. 355; *Herm. Altah. An.* S. S. XVII p. 403. Vgl. W. Fischer, *Personal- und Amtsdaten der Erzbischöfe von Salzburg*, Anklam 1916, p. 66 ff., und H. Widmann, *Geschichte Salzburgs*, Gotha 1907, I. Bd. p. 368 f.

12 H. Widmann, *op. cit.* I, p. 368 f.

13 Ibid., I, p. 369. II. p. 40. Auf dieser Synode wurde u. a. den Juden das Tragen des „gehörnten Hutes" strenge anbefohlen. In dem für Heinrichs III. Gemahlin angefertigten Psalterium fällt die große Zahl solcher Judenhüte auf.

14 Chron. pol. siles, M. G. SS. XIX p. 569.

15 G. Grünhagen, *Cod. diplom. Silesiae* Bd. VII, Breslau 1875, p. 169 f.

16 Quellenangaben bei W. Fischer, *op. cit.* p. 66, Anm. 2.

17 In der zweiten Hälfte des 13. Jhs. muß wieder eine Salzburger Dom-Schreibschule bestanden haben: P. Buberl, *op. cit.* 1911, p. 188—200.

18 G. Swarzenski, *op. cit.* Fig. 440—444.

19 Ibid., p. 144.

20 P. Buberl, *op. cit.* 1937, p. 165.

21 J. Květ, *op. cit.* p. 14.

22 A. Friedl, *Lekcionar Arnolda Misenskeho*, Praha 1928.

23 K. Holter, K. Oettinger, *Le principaux Manuscrits à peintures de la bibl.* Nat. *de Vienne. Bull. de la Soc. Franc. de Repr. de manuscr. à peintures*, Bd. XXI/4. *Manuscrits Allemands* 1, p. 57.

24 Sämtliche Abb. bei A. Friedl, *op. cit.*

25 A. Friedl, *op. cit.* p. 95.

26 J. Květ, *op. cit.* Fig. 1—32.

27 H. Swarzenski, *op. cit.* 1936, Abb. 278—308.

28 Abb. bei H. Jerchel, *Die ober- und niederösterreichische Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jhs.*, Jahrb. d. Wiener Kunstsammlg. N. F. VI. 1932; H. Swarzenski, *op. cit.* Textabb. 26, 27.

29 K. Ginhart, B. Grimschitz, *op. cit.* Fig. 43, 68—96.

30 H. Swarzenski, *op. cit.* 1936, p. 35 ff.

31 Ibid., p. 25 ff., Fig. 216—250.

32 Ibid., Textabb. 20, 21.

33 Ibid., Textabb. 13—15.

34 Ibid., Textabb. 18.

35 Ibid., Textabb. 22.



Fig. 3. Epistolar, Padua, Dom, Sakristei, Apostelversammlung

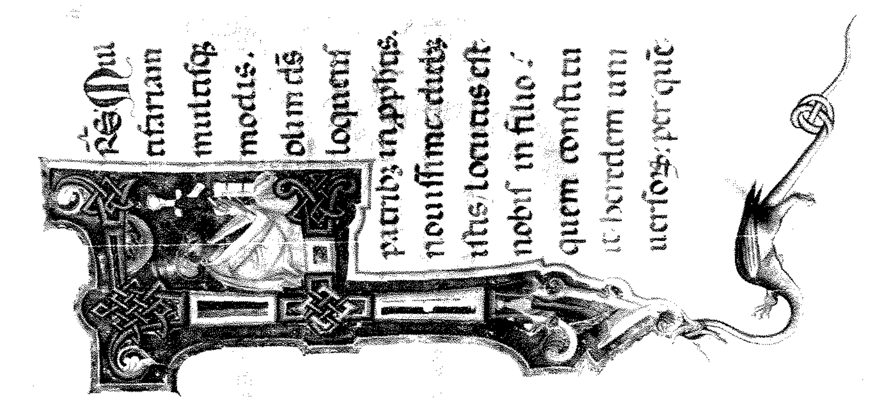


Fig. 2. Epistolar, Padua, Dom, Sakristei, Initiale

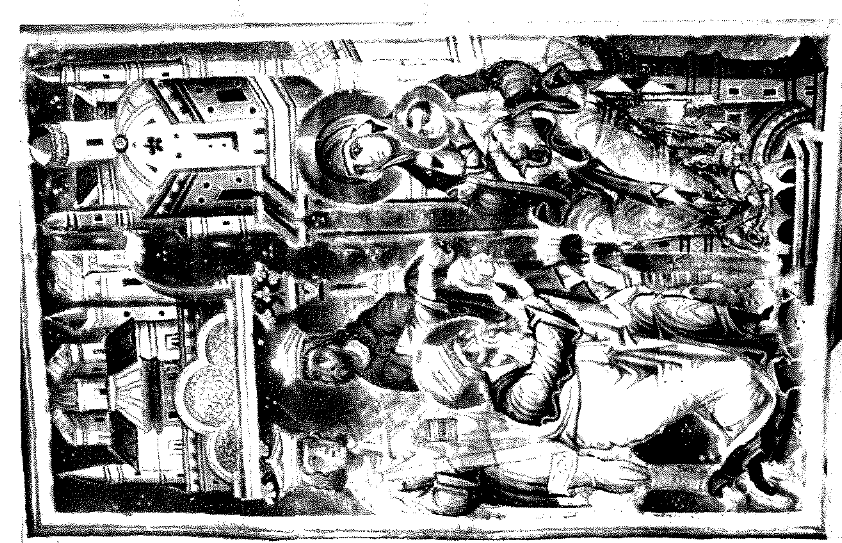


Fig. 1. Epistolar, Padua, Dom, Sakristei, Anbetung der Könige

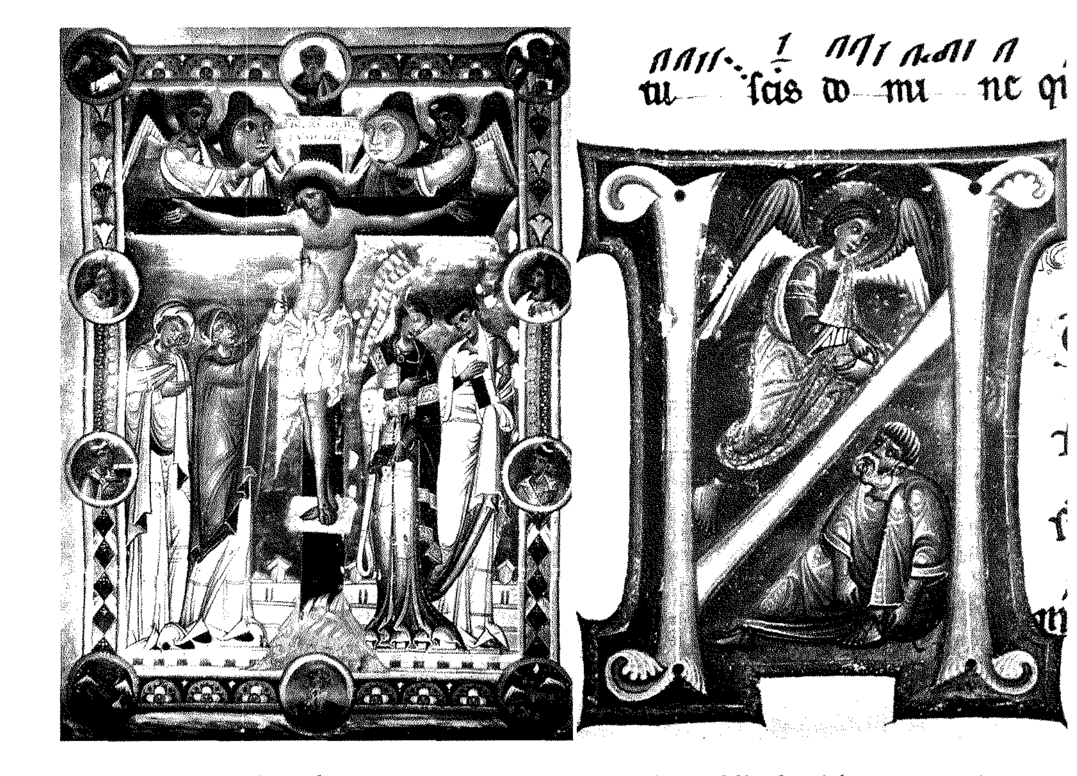


Fig. 4. Missale, Admont, Kreuzigung

Fig. 5. Missale, Admont, Initiale



Fig. 6. Missale Admont, Initiale



Fig. 7. (oben) Missale Admont, Initiale
Fig. 9. (unten) Missale Admont, Initiale

Fig. 8. (oben) Codex 857 St. Gallen
Fig. 10. (unten) Codex 857 St. Gallen, Stiftsbibliothek, Initiale



Fig. 11. Missale in Seitenstetten, Madonna mit Kind und Stifter

Fig. 12. Zwei Holztäfelchen, Privatbesitz Basel



Fig. 13. Psalterium des Fitzwilliam Museums in Cambridge, Initiale

Fig. 14. Psalterium des Fitzwilliam Museums in Cambridge, Anbetung der Könige



Fig. 15. Psalterium der Wiener Nationalbibliothek cod. 1898, Initiale



Fig. 16. Psalterium der Bodleian Library, Oxford, Initiale

W. SAS-ZALOZIECKY / GRAZ

WESTROM ODER OSTROM?

Revisionistische Ansichten über das Verhältnis der bildenden Kunst Byzanz' zu Rom und Orient

Ein verstummtes Thema, über das die heißen Diskussionswogen bereits vor Jahrzehnten hinweggebraust sind und das bereits in einer populär gewordenen Fassung wie das Amen im Gebet die Anfänge der abendländischen christlichen Kunst in den Orient verlegte, ist wiederum lebendig geworden, indem revisionistische Tendenzen langsam an Boden gewinnen.

Es ist wohl kaum möglich, die unzähligen Schriften und Abhandlungen hier anzuführen, die dieses Thema wieder aufgegriffen haben, da wir den breiten Strom von Arbeiten kaum mehr übersehen können, — aber es ist bereits zur Notwendigkeit geworden, die sich geltend machenden neuen Ansichten hervorragender Forscher kennen zu lernen, um die Probleme im neuen Lichte erscheinen zu lassen. Vor allem müssen wir hervorheben, daß es sich hier tatsächlich um grundlegende Fragen handelt. Jeder Forscher, der sich mit der Geschichte der römischen, spätantiken, altchristlichen, byzantinischen oder mittelalterlichen Kunst befaßt hat, muß sich die Frage nach den Ursprungsquellen dieser Kunsterscheinungen vorlegen, da sonst seine ganzen Forschungsresultate in der Luft hängen bleiben.

Ein ängstliches Ausweichen vor Problemen oder ein bloßes verkapseltes Fachgelehrtentum, das z. B. Byzanz als ein fest umgrenztes Gebiet für sich, als strenges Reservat hinnimmt, ist für eine Fortsetzung der ungemein fruchtbaren Diskussion eher hinderlich. Die Probleme müssen „weltoffen" angepackt werden und wenn es sich hier in diesem Aufsatz um hauptsächlich kunstgeschichtliche Fragen handeln wird, so gehen wir sicher nicht irre, wenn wir die universalgeschichtliche Betrachtungsweise wiederum aufgreifen,[1] welche eher imstande ist, dem „Problem Byzanz" in seinem historischen Werdegang gerecht zu werden, als ein künstliches Abgrenzen, das bereits unzählige Fehlanschauungen verursacht hat.[2]

Methodisch ist heute ein Rückzug hinter die bereits ziemlich allgemein angenommene, stilgeschichtliche Behandlung kaum denkbar. Wir werden ja sehen, wie fruchtbar sich diese Methode gerade auf unserem Gebiet ausgewirkt hat. Wohl haben sich gegen diese Methode auch Bedenken eingestellt. Es ist die subjektive Note bei der Stilbestimmung, die tadelnd hervorgehoben worden ist.[3] Es sei ohne weiteres zugegeben, daß, vom archäologischen Gesichtspunkt betrachtet, dieser

Subjektivismus eines gewissen Sicherheitskoeffizienten entbehrt. Es muß daher als selbstverständlich gelten, daß die stilgeschichtliche Methode nur dann mit Erfolg angewendet werden kann, wenn alle anderen historisch überprüften Tatsachen (soweit sie vorhanden sind) berücksichtigt werden. Dies mußte hervorgehoben werden, da das Gebiet der Entstehung der byzantinischen Kunst zumeist von Archäologen behandelt worden ist, die stilgeschichtlichen Versuchen gegenüber sich ziemlich skeptisch verhalten.

Zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung wählen wir einige revisionistische Darstellungen, die sich nicht mit Einzelfragen, sondern mit den hier in Frage kommenden Hauptproblemen auseinandersetzen. Nachdem aber die wichtigsten Werke der revisionistischen Literatur in einem jüngst erschienenen Werk eines amerikanischen Forschers, und zwar Emerson H. Swift: Roman sources of christian Art (Columbia University Press 1951)[4] Eingang gefunden haben und das Buch selbst sowohl den Stand der diesbezüglichen Forschungsresultate als wertvolle Untersuchungen auf diesem Gebiet beinhaltet, eignet es sich besonders als Ausgangspunkt für eine Darstellung der hier auftauchenden Probleme zu dienen.[5]

Die altchristliche Basilika

Wohl hat sich die altchristliche Basilika in allen Gebieten und Provinzen des römischen Reiches ausgebreitet und sich stilistisch differenziert. Wir können ohne weiteres eine römische, ravennatische, syrische, kleinasiatische und konstantinopler Basilika von einander unterscheiden. Diese Differenzierungen hängen mit den jeweils in diesen Gebieten wirkenden, traditionellen Kunstströmungen zusammen, so ist z. B. der hellenistische Einfluß in Syrien besonders stark ausgeprägt und kommt nicht nur in dem Fehlen der Querschiffe (obwohl auch hier Ausnahmen vorhanden sind), sondern auch in der Raum- und Wandgestaltung zum Ausdruck: meistens ist die Tiefenwirkung unterdrückt, die Gliederung der Wand sowohl im Außenbau als im Innern ist von der italienischen Basilika grundverschieden. Die Wand behält ihre stofflich-begrenzende Wirkung, das Verhältnis von Last und Stütze wird hervorgehoben, wie z. B. in der Sergios Basilika in Rsafa, wo die Dachbalken auf Säulchen mit Konsolen ruhen.[6] Im schroffen Gegensatz dazu wird die Wand der Langhausschiffe einer weströmischen Basilika durch Mosaiken aufgelöst. Eine Mittelstellung nimmt die Studiosbasilika in Konstantinopel ein. Die Tiefenbewegung der weströmischen Basilika hat einer Tendenz zum Ausgleich der Tiefe und Breite Platz gemacht, das Erdgeschoß der Langhauswände ist mit einem geraden architravähnlichen Gebälk abgeschlossen, die Rahmen der Fenster sind nicht wie in den weströmischen Basiliken aus der Ziegelmasse herausgeschnitten, sondern sind mit Marmorrahmen wie in den syrischen Basiliken versehen. Entscheidend aber ist die Tatsache, daß trotz dieser Differenzierung doch in allen diesen Ausbreitungsgebieten ein einheitlicher Typus der Basilika festgestellt

werden kann. Diese Einheitlichkeit liefert wohl den besten Beweis, daß wir es mit einer Urbasilika zu tun haben, die als Vorbild für alle diese Basiliken gedient hat. Die Basiliken sind also nicht spontan in allen diesen Gebieten entstanden, sondern müssen aus einem Zentrum heraus entstanden sein. Die konstantinischen Gründungen in Rom, vor allem die wichtigsten unter ihnen, wie die Lateranbasilika, die Peters- und Paulskirche, die Märtyrerkirchen des hl. Laurentius und der hl. Agnes, die Anlage der Märtyrer Petrus und Marcellinus beweisen durch ihre monumentale Neugestaltung, daß wir es mit Kaiserschöpfungen zu tun gehabt haben, die vorbildlich für die ganze Oikumene geworden sind.[7] — Hier sind wir zu dem Punkt gelangt, wo Swift mit seiner Ableitungshypothese der altchristlichen Basilika einsetzt. Er lehnt mit Recht die Ableitung der altchristlichen Basilika von der römischen Marktbasilika (Basilika Julia, Basilika Ulpia), von den unterirdischen Cömeterien (Kraus), von dem antiken Haus (Dehio, Schultze, Lemaire) primär ab, und auf den neueren Ergebnissen Gabriel Leroux' fußend, unterscheidet Swift zwei große Bautraditionen von hypostylen Bauten: den orientalischen Typus, der einen Breitbau bildet, mit dem Eingang an der Längsseite (Karnack Tempel des Amon, Delos Hypostyl, Khorsabad Palast des Sargon, dem er auch die römischen Marktbasiliken zuzählt) und den westlich okzidentalen, der bereits die Tiefentendenz mit dem Eingang an der Schmalseite aufweist und der von der einfachsten Hütte über das mykenische Megaron, den griechischen Tempel bis zu der römischen Privat- und der altchristlichen Basilika heraufreicht.[8]

So geht nach Swift die altchristliche Basilika auf die römische Privatbasilika zurück, die wiederum auf eine uralte, okzidentale hypostyle Bauform hinweist. Die liturgische Formgestaltung leitet er von den ersten liturgischen Feiern der alten Christen ab, die in den römischen Häusern stattgefunden haben, und schließt mit der Feststellung, daß die altchristliche Basilika ein Produkt der römischen, imperialen Architektur gewesen ist.[9]

Wir stimmen mit der allgemeinen Ableitung der altchristlichen Basilika von der römischen Reichskunst überein. Ergänzend möchten wir hervorheben, daß ein engerer Nexus zwischen der imperialen Baukunst und der altchristlichen Basilika besteht. Es scheint die Annahme nicht unbegründet zu sein, daß der Thronsaal der römischen Kaiserpaläste eine basilikale Formgestaltung besessen hat, wie dies ein Vergleich der Substruktionen des Thronsaales in der Palastanlage in Aboba-Pliska mit der konstantinischen Magnaura des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel beweist.[10] Beide Bauten waren dreischiffige Basiliken mit einer Apsis (Thronsitz) und einer Vorhalle versehen.[11] Es wäre also gut denkbar, daß die „kaiserliche Liturgie" ein Vorbild für die „christliche Liturgie", bzw. die allgemeine architektonische Form abgegeben hat.[12] Dafür würde auch die Tatsache sprechen, daß wir es eigentlich erst in der konstantinischen Zeit mit einer ausgebildeten Basilika zu tun haben. Auch hier würde sich der Kreis schließen. Es ist weiter auch nicht zu verwundern, wenn das konstantinische Rom das Vorbild dieser Bauten abgegeben

hat: es hat also eine Urbasilika bestanden, welche sich von hier aus auch nicht ohne Zutun der Kaiser in den östlichen Gebieten ausgebreitet hat.[13]

Noch nicht ganz geklärt ist die Frage der vorbasilikalen Anlagen. Die Hypothese von der Bedeutung der offenen unbedeckten Basilika (basilica discoperta), deren Beispiel in Marusinac von E. Dyggve gefunden worden ist, erweckt gewisse Bedenken.[14] Ein Memorialbau mit offenen Hallenanlagen, die sich hofartig um die Memoria legen und deren Dächer nach der Mitte zu abfallend gebildet gewesen sind, ist noch soweit von einer basilikalen Anlage entfernt, daß eine Ableitung durchaus nicht zwingend erscheint. Auch die Auswertung der literarischen Quellen bildet keine endgültige Klärung des komplizierten Problems.[15]

Ob das römische Haus auf die liturgische Gestaltung der Basilika einen Einfluß ausgeübt hat,[16] wie man heute wiederum anzunehmen geneigt wäre, bleibt ungewiß, die Annahme Felix Wittings, daß die altchristliche Basilika den inneren Bedingungen des christlichen Kultes vor allem der Eucharistiefeier und ihren verschiedenen Wandlungsphasen ihre Entstehung verdankt, kann als Ausgangspunkt für eine Vertiefung der Studien in dieser Hinsicht betrachtet werden.[17]

Es ist auch selbstverständlich, daß das kaiserliche Zeremoniell, die „kaiserliche Liturgie", welche — wie wir bereits erwähnten — eine bedeutende Rolle hier gespielt haben dürfte, eine weitgehende Umwandlung erfahren mußte.

Christlicher Symbolismus und erzählender Stil

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die christliche Kunst in ihren Anfängen vor der Lösung schwieriger Probleme stand. Sie mußte — indem sie den neoplatonischen Spiritualismus zum Ausgangspunkt wählte — sich über die realen, objektiven Normen der antiken Kunst hinwegsetzen. Nachdem die neoplatonische Ästhetik einen neuen geistigen Schönheitsbegriff prägte, war jede Berührung mit der stofflichen Materie als Kompromiß, als ein Abstieg des Höheren zu Niedrigerem, des Vollkommenen zum Unvollkommenen empfunden worden. „Wer die leibliche Schönheit anerkennt", sagt Plotin, „der kann sich damit nicht zufrieden geben, denn er muß bedenken, daß sie nur Abbild und Schatten ist, und daher soll man sich zu dem erheben, dessen Widerschein sie ist." [18] In diesen Sätzen ist eine folgenschwere Wandlung der spätantiken Ästhetik bereits enthalten, die eine Abkehr von dem antiken, sinnlichen Schönheitsbegriff bedeutet. Wir sehen bereits hier die Anfänge der späteren Ikonenästhetik, die in den Ikonen „Urbilder des Göttlichen" wahrnimmt und sie daher als res sacrae verehrt.

Auch für die altchristliche Kunst bedeutet diese Wandlung ein Ringen mit neuen künstlerischen Problemen.

Trainiert in objektiven konkreten Formen, mußte die altchristliche Kunst neue jenseitige Vorstellungen, Paradiesesszenen, Erlösungs- und Wunderszenen wiedergeben. Wie sollte sie Christus als Wundertäter, als Erlöser, den Heiligen

Geist, die Auferstehung, den Himmel und die schwerste aller Darstellungen, die Heilige Dreieinigkeit, darstellen? [19]

Nicht mit Unrecht wird daher ihr symbolischer Charakter in den ersten Anfängen hervorgehoben.[20] Aber nicht nur dies ist für die altchristliche Kunst der frühen Katakombenmalereien charakteristisch. Sie schließen sich der pompejanischen illusionistischen Malerei an. Gleichzeitig aber kann eine weitgehendste Vereinfachung der Darstellungsmittel festgestellt werden. Die Darstellungen der Katakomben sind stets auf einige wenige Figuren beschränkt, nur auf das „Notwendigste", das für das Verständnis des Vorganges knapp reicht, es fehlt der Raum, die „natürliche" Umgebung, die Fülle von Naturbeobachtungen, wie sie die antike Malerei auf der Stufe von Pompeji bereits längst besessen hat. Man kann daher hier noch von keinem ausgesprochenen Erzählungsstil sprechen, wie z. B. in der Priscilla Katakombe.[21] Es sind nur „Abzüge", „Abbreviaturen" von Erzählungen, die aber ebenfalls auf die antinaturalistischen, antiobjektiven Tendenzen der Spätantike zurückgehen. Sogar der Illusionismus hat seinen impressionistischen, pompejanischen Charakter eingebüßt und dient zur malerischen Verflüchtigung und zur schattenhaften Auflösung der dargestellten Figuren. Aber wie gesagt, alle diese Wandlungen sind k e i n e E r f i n d u n g e n d e r C h r i s t e n, sondern sie haben sich in der spätantiken Malerei vollzogen und sind in den Katakomben nur in den Dienst der christlichen Ideen getreten.[22] Dies ist eine unendlich wichtige Tatsache, da damit die Entstehung der Katakombenmalereien aus der spätrömischen Kunst erwiesen erscheint. Die historisch-zyklische Erzählungsart, welche in den Katakomben und den Sarkophagen doch nur fragmentarisch aufscheint und der „epischen Breite und episodenhaften Fülle" entbehrt, ist erst in den altchristlichen Mosaikzyklen voll ausgebildet worden. Wir müssen daher hier eine Art von Renaissance der spätantiken Darstellungsart annehmen, die wohl erst in der nachkonstantinischen Zeit sich bemerkbar macht. Es sind richtige, erzählende Zyklen, die uns in den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore oder den nicht mehr erhaltenen Zyklen der Peters- und Paulskirche in Rom entgegentreten. Hier setzt nun die verdienstvolle Polemik E. Swifts mit den verschiedenen Meinungen über die Entstehung des spätantiken und altchristlichen zyklischen Erzählungsstils ein.[23]

Die jüngsten Forschungsergebnisse Weitzmanns, der sich mit der Frage der Entstehung des zyklisch-erzählenden Stils befaßte, führten ihn zu der Annahme, daß der zyklisch-erzählende Stil eine Schöpfung griechisch-hellenistischer Künstler ist, welche zur Illustration homerischer Epen und großer Dramatiker ähnliche Papyrusrollen verwendeten wie die Ägypter.[24] Weitzmann kritisiert die bekannte Ableitung des zyklisch-erzählenden Stils von der römischen Kunst, die Franz Wickhoff vorgenommen hat. Er wirft Wickhoff vor, die kontinuierliche Darstellungsart nur mit Szenen mit einheitlichem, gemeinsamen Landschaftshintergrund identifiziert zu haben. Ferner wendet er sich gegen die Bezeichnung des megarischen Bechers und des Telephosfrieses in Pergamon als „pseudokontinuier-

lich" und gegen die Identifizierung des illusionistischen Stiles mit der kontinuierlichen Erzählungsweise, da man formale Darstellungsmittel von den stilistischen trennen soll.[25]

Eine genaue Überprüfung des Materials wie z. B. der sog. megarischen Becher spricht dafür, daß die Szenen eine Tendenz zur Isolierung und Getrenntheit aufweisen und hier eher reziproke, auf einander bezogene, isolierte Figuren in Einzelgruppen dargestellt wurden und nicht im fließenden Erzählungsrhythmus wie in den römischen Siegessäulen. Auch Weitzmann gibt zu, daß in den hellenistischen Darstellungen der Künstler nur einen Ausschnitt aus dem ganzen Zyklus gegeben hat (Odysseus Becher), während bei anderen Darstellungen der Anfang und das Ende der Geschichte mit entsprechender Wahl dargestellt worden sind (epitomischer Zyklus).[26] Es ist doch auffallend, daß diese zweite Darstellungsart auf römischen Sarkophagen (Sarkophage mit der Darstellung der Iphigenie unter den Tauriern) aufkommt — und dem zyklischen Charakter mehr entspricht als die erste. Würde das Auftreten dieser Darstellungsart nicht dafür sprechen, daß wir es bereits mit einer römischen Erfindung zu tun haben?[27]

Auch E. Swift vertritt die alte Wickhoffsche These von dem römischen Ursprung des kontinuierlichen Stiles und führt dabei neue überzeugende Beweise an. Der landschaftliche Hintergrund fehlt in der Tat — als verbindender Faktor eines wahren kontinuierlichen Stiles — in allen von Weitzmann angeführten zyklischen Darstellungen mit Ausnahme der dritten Kategorie. Noch entscheidender ist die stilistische Analyse des Telephosfrieses, in der die einzelnen Szenen durch Pilaster getrennt erscheinen und ein kontinuierlicher Hintergrund fehlt.[28] Für den römischen Ursprung spricht die Hervorhebung des historischen Charakters des kontinuierlichen Stiles, der als spezifisch römisch bezeichnet werden kann und der weder in der griechischen noch in der hellenistischen Kunst aufkommt, die die idealen allgemeinen Situationen und Stoffe historisch nicht zu individualisieren vermag.

Daß der typisch römische, erzählend-kontinuierliche Stil, der in der Trajanssäule vorderhand seinen Höhepunkt erreicht hat, aus der römischen monumentalen Malerei hervorgegangen ist, beweisen die Nachrichten von monumentalen Schlachten- und Triumphbildern in Fresko aus der frühen römischen Zeit (Mitte des 3. Jhs. v. Chr.),[29] ferner eine ganze Reihe von pompejanischen Wandmalereien des dritten Stiles, die also hundert Jahre vor der Trajanssäule entstanden sind (Artemis und Aktäon im Hause des Sallust, Polyphemus und Galathea im Hause des Amandus usw.) und die kontinuierlich-erzählenden Odysseuslandschaften am Esquilin (aus dem 1. Jh. v. Chr.), deren echt römischen, illusionistischen Stilcharakter in der Landschaft und erzählende Komposition Dawson in seiner Studie über die römisch-kampanisch-mythologische Landschaftsmalerei neuestens höchst verdienstvoll behandelt hat.[30]

Mit Recht wird auch von Swift die Meinung abgelehnt, daß die Vorlagen der Trajanssäule auf die Pergament- oder Papyrusrolle zurückgeführt werden könnten,

da die reichen Kompositionen und Landschaften in der Buchrolle viel später auftreten.

Die Tatsache, daß der erzählend-kontinuierliche Stil der Trajanssäule einen Höhepunkt der Entwicklung der römischen, epischen Darstellungsweise der frühen Kaiserzeit bildet und als eine eigentliche römische Schöpfung für die ganze altchristliche und mittelalterliche Darstellungsart befruchtend gewesen ist, kann kaum erschüttert werden.

Weströmische Architektur und ihr Verhältnis zur oströmischen und orientalischen

Die immer noch weitverbreitete Meinung, daß die oströmische Architektur eine Art von Wiedergeburt der orientalischen Kunst ist und daß mit der Abschüttelung der hellenistisch-römischen Kulturschicht in den orientalischen Provinzen die ganze frühchristliche Kunstentwicklung einen neuen Aufschwung erlebte und sogar den niedergehenden Westen befruchtete, ist ein Lieblingsgedanke aller orientalischen Hypothesen, die die alten gemeinsamen antiken und römisch-spätantiken Grundlagen der abendländischen und byzantinischen, bzw. der ost- und weströmischen Kunstentwicklung in Abrede stellten. Diese Ansichten von dem orientalischen Ursprung der römischen, altchristlichen und byzantinischen Kunst gehen letzten Endes auf romantische und antihumanistische Tendenzen zurück. Daneben gibt es Richtungen, welche die hellenistischen Grundlagen der Entwicklung der altchristlichen und byzantinischen Kunst in den Vordergrund stellen.

Der klaren Übersichtlichkeit wegen wollen wir die bedeutendsten Forscher, welche sich mit diesen Problemen auseinandergesetzt haben, in drei verschiedene Gruppen einteilen:

1. Gruppe der Vorkämpfer für den Orient: J. Strzygowski, O. M. Dalton, Ch. Diehl, O. Wulff, G. Duthuis, G. Jerphanion, Talbot Rice, A. M. Schneider, M. Aubert.

2. Gruppe der Vorkämpfer für den Hellenismus: D. V. Ajnalow, M. J. Rostowcew, C. R. Morey, K. Weitzmann, J. M. C. Toynbee.

3. Gruppe der Vorkämpfer für den Okzident (Westrom): A. Riegl, F. Wickhoff, M. Dvořak, E. Strong, F. X. Kraus, J. Wilpert, G. T. Rivoira, R. de Lasteyrie.

4. Gruppe, die eine vermittelnde Rolle spielt: G. Millet, L. Bréhier, E. Weigand, C. Cecchelli, Ward Perkins u. v. a.

Eine zeitlang schien es, daß die orientalische Richtung alle anderen überschattet hat, sie ist direkt Mode geworden, so daß andere Ansichten als „altmodisch", „überaltet" oder „engstirnig" bezeichnet, sich nur schwer durchsetzen konnten. Heute ist bereits eine Wandlung eingetreten und wir stehen im Zeichen der revisionistischen Ansichten über das Problem Ost-Westrom, Hellenismus und Orient. Neue Forschungen, Ausgrabungen, Vertiefung in die eigentlichen Probleme, Erweiterung

des ganzen Stoffgebietes haben neue Fragen aufgeworfen und man rückt nun den römischen und spätantiken Quellen der altchristlichen, frühbyzantinischen und frühmittelalterlichen Kunst näher.

Es scheint, daß die emotional-romantischen Vorstellungen von dem nie klar gesehenen, in Wolken gehüllten, geheimnisvollen Orient, dessen Vielfältigkeit noch außerdem durch Verallgemeinerungen verwässert wurde, durch eine kritisch-methodische Sichtung und Behandlung des Stoffes langsam ins Wanken geraten sind, obwohl sie noch nicht ganz überwunden wurden. Ausschlaggebend waren hier die Impulse, die von der Wiener Schule ausgegangen sind. Heute blicken wir bereits auf eine Reihe von Forschern, die diese Revision des Problems vornehmen (S. Bettini, Verzone, G. de Angelis d'Ossat, D. Levi, K. M. Swoboda, E. Swift, W. Sas-Zaloziecky, S. Guyer, G. Rodenwald, C. M. Dawson, E. Strong). Besonders erfreulich ist es, wenn Forscher, die aus dem anderen Lager kommen und an der orientalischen Überlieferung teilweise noch hängen, weitgehende Zugeständnisse dem weströmischen Element in der Geschichte der frühen oströmischen Architektur machen. Gemeint ist die Studie J. B. Ward-Perkins über „Das italienische Element in der spätrömischen und frühmittelalterlichen Architektur".[31]

Wenn wir nun zum eigentlichen Problem zurückkehren, so beginnt sich langsam die ganze Frage auf Grund der revisionistischen wissenschaftlichen Literatur, wenn es sich um die Anfänge (3. bis 6. Jh. n. Chr.) handelt, nicht um das Problem Orient oder Rom, sondern in erster Linie um Ost- oder Westrom zu drehen. Und das so gestellte Problem befaßt sich hauptsächlich mit dem Verhältnis der oströmischen zur weströmischen Baukunst. Es ist daher folgerichtig, wenn die Sophienkirche in Konstantinopel und die mit ihr engstens verbundene justinianische Architektur im Vordergrund der Betrachtungen stehen.[32]

Wir finden daher bei Swift im Anschluß an die neuesten Forschungsergebnisse, die durch wertvolle eigene Erweiterungen und selbständige Beobachtungen ergänzt werden, eine eindeutige Ableitung aller entscheidenden Bauformen der frühjustinianischen Architektur, wie des Verstrebungssystems, des ovalen Raumes, der Tonnen- und Kreuzgewölbe und schließlich der auf Pendentiven ruhenden Kuppel von der weströmischen Baukunst.[33]

Nachdem das Verhältnis zwischen der ost- und weströmischen Architektur geklärt worden ist, wurde eine kritische Sichtung der Architektur des alten Orients, und zwar Assyriens, Babyloniens, Mesopotamiens und Ägyptens kritisch von Swift vorgenommen und ihr Verhältnis zur römischen Architektur festgelegt. Es handelt sich vor allem um die Frage der Ableitung der römischen Wölbungsbauten (Tonnen-, Kreuzgewölben und Kuppeln) von der altorientalischen Baukunst. Es lohnt sich, diesen mit den neuesten Forschungsresultaten gut vertrauten Ausführungen zu folgen.

Die Anhänger des orientalischen Ursprungs der römischen Wölbungsarchitektur berufen sich auf die ersten Wölbungsansätze im alten Orient. Bogenformen wurden

bereits in den königlichen Bauten in Ur in Mesopotamien aus dem frühen 3. Jahrtausend v. Chr. festgestellt, aber es handelt sich um Kragetechnik und ganz kleine Spannweiten.[34] Der wahre runde Bogen tritt erst in den Werken assyrischer und neobabylonischer Baumeister im 8. bis 7. Jh. v. Chr. auf. Es haben sich keine Spuren von seiner Verwendung auf breiter Basis gefunden.[35] Alte Spuren, die ins 3. Jahrtausend reichen, sind auch in Ägypten vorgefunden worden.[36] Daß die Römer den wahren Bogen nicht vom Orient entlehnt haben, beweist die Tatsache seines frühen Auftretens in Rom (4. Jh. v. Chr.), also in einem Zeitraum, wo die östlichen Provinzen von den Römern noch nicht erobert waren. Die Etrusker haben ebenfalls in früher Zeit nicht den echten Bogen, sondern den Bogen in Kragetechnik verwendet und konnten daher keine Vermittlerrolle zwischen Orient und Rom spielen. Dasselbe gilt von den Tonnen, Kreuzgewölben und der Kuppel. Ob ein entscheidender Fortschritt von der Vorkragstechnik des Tonnengewölbes zum eigentlichen Tonnengewölbe im 4. bis 3. Jh. v. Chr. in der frühen mesopotamischen Architektur festgestellt werden kann, ist nicht mit Sicherheit anzunehmen. Auffallend ist jedenfalls, daß in der neobabylonischen Zeit die großen Räume der Palastanlagen (Sargon in Khorasabad 8. Jh. v. Chr.) nicht gewölbt gewesen sind. Koldewey hat festgestellt, daß die Säle der assyrisch-babylonischen Paläste mit Holzbalken bedeckt gewesen sind.[37] Das älteste Tonnengewölbe ist erst im Palast von Nebuchadnesar in Babylon 570 v. Chr. gefunden worden, das ein monumentaleres Aussehen besitzt. Auch dieses wird von Koldewey als rudimentär bezeichnet, Kreuzgewölbe oder Kuppeln treten nicht auf.[38] Auch in Ägypten kommt ein Tonnengewölbe im 8. bis 7. Jh. v. Chr. auf.[39] Die Griechen kannten das Tonnengewölbe ebenso, haben es aber selten benützt. Die Etrusker fangen mit der Kragetechnik in der Wölbung der Tonnen für Grabbauten an (Regolini, Galassi, Cervetri) und behalten diese Technik bis zu Ende. Daher konnten die Römer in dieser Hinsicht von den Etruskern kaum etwas lernen.[40] Die frühesten Tonnengewölbe können bei den Römern seit dem 2. Jh. v. Chr. (Cloaca Maxima, Brückenbauten) festgestellt werden, also wiederum in einer Zeit, wo die „orientalischen" Provinzen noch nicht von den Römern besetzt waren.[41] Entscheidend ist außerdem die Tatsache, daß die Wölbungsformen in den orientalischen Provinzen für unterirdische Grabbauten, Substruktionen oder als reine Nutzbauten benützt wurden, relativ selten auftreten und geringe Ausmaße besitzen — dagegen haben wir es in Rom mit über der Erde frei stehenden, allgemein verbreiteten, monumentalen Anlagen zu tun, die in dieser Hinsicht keine Analogien im Orient aufweisen, was wiederum entschieden für die römische Schöpfung dieser Anlagen spricht.

Ähnlich verhält es sich mit den Kuppelbauten. Die Behauptung, daß Kuppelbauten ursprünglich bereits in den Grabbauten von Ur feststellbar sind, haben sich ebenso als trügerisch erwiesen[42] als ihr Auftreten in Ägypten.[43] Der einzige Beweis für das Vorkommen von Kuppeln sind die Reliefs, die in den Ruinen des Palastes

Sennacheribs in Ninive (705—681 v. Chr.) gefunden wurden. Nachdem aber keine Spuren von monumentalen Kuppeln in der neubabylonischen Architektur gefunden worden sind, ist anzunehmen, daß es sich um einfache Wohnhäuser mit Lehmkuppeln handelt, die wir bis heute im Orient vorfinden. Sie können unmöglich als Vorstufen der monumentalen Kuppelarchitektur Roms bezeichnet werden.[44] Dasselbe gilt für Syrien, Palästina, Kleinasien und Persien. Auf Grund dieser mühsamen Untersuchungen, die von E. Swift mit verdienstvoller Übersichtlichkeit vorgenommen wurden und die im Zusammenhang mit dem „orientalischen Ursprung" der Kuppel eine kritische Behandlung einmal erfahren mußten, kommt E. Swift zum richtigen Schluß, daß, wenn man im alten Orient überhaupt vom Gebrauch der Kuppel sprechen kann, sie in einer primitiven Vorkragstechnik auftritt und nie in einer monumentalen Form verwendet wurde, nicht einmal in der, in welcher sie in den mykenischen Kuppelgräbern auftritt. *Erst die Erfindungsgabe des römischen Westens hat sowohl die konstruktiven als auch die ästhetischen Möglichkeiten eines Kuppelbaues vollkommen erschöpft.*[45]

Nach diesen unumgänglichen Feststellungen können wir wiederum zu dem Problem des Verhältnisses der west- zur oströmischen Architektur zurückkehren. Es ist noch eine Bauform zu klären, die den Kern der Sophienkirche bildet und die von neuem Anlaß gegeben hat, den orientalischen Hypothesen Vorschub zu leisten: es ist die Kuppel mit Eckpendentiven über einem quadratischen Raum. Es ist wohl die höchste technische und baukünstlerische Entwicklungsform der Kuppel. Ästhetisch betrachtet, bildet sie eine konsequente Endgestaltung der optischen Raumtendenzen. Eine Kuppel auf einem Rundbau bildet noch den Ausdruck einer undifferenzierten substanzialen Einheitsform des Raumes, in dem die undifferenzierte Mauermasse den Raum bestimmt. Der langsame Auflösungsprozeß der Mauermasse durch Nischen, Fensterdurchbrechungen, Umgänge und schließlich durch die Überdeckung eines quadratischen Raumes mit einer Kuppel auf Pendentiven bildet den Inhalt einer Jahrhunderte andauernden Entwicklung der römischen Architektur.[46] Das leichte „Schweben" der Kuppel, welche nunmehr die sphärischen Dreiecke als Ausschnitte einer Kugelfläche hervorrufen, hat sie ihrer schweren drückenden Wirkung beraubt. Ein gleichzeitig entwickeltes Verstrebungssystem hat diese Entwicklung ermöglicht. Dieses neue Kuppelsystem konnte, theoretisch betrachtet, nur dort entstehen, wo ein ausgebildetes Wölbungssystem sich entwickelt hat.

Der Osten war dazu ungeeignet. Die griechisch-hellenistische Architektur hatte Wölbungen vermieden. Hier herrschte die flache kassettierte Decke oder eine Holzkonstruktion vor. Daher wird man dieses hochentwickelte System hier kaum erwarten. Die Denkmäler bestätigen es. Alle griechischen Rundbauten oder oktogonalen Anlagen waren mit Holzkuppeln in konischer Form bedeckt. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die präzise Überprüfung dieses Sachverhaltes der griechisch-hellenistischen Architektur durch Sergio Bettini, der zu folgender Schlußfolgerung kommt: „Es ist für uns von größter Wichtigkeit, zu konstatieren, daß eine derartige Holzstruktur der Überdeckungen als Regel in den griechischen und orientalischen Bauten bis zum Schluß des 6. Jhs. beibehalten worden ist, im Gegensatz zu den römischen Zentralbauten, welche mit Vorliebe seit der Kaiserzeit gewölbte Kuppeln angewendet haben."[47] Echte Pendentive setzen sich daher im Osten erst langsam durch. Verbreitet sind Hängekuppeln aus Steinquadern, bei denen echte Pendentivlösungen noch nicht vorhanden sind, z. B. in Kasr-el-Nueijis, das von Creswell ins späte 2. Jh. n. Chr. datiert wird und das von ihm als frühestes Beispiel einer Pendentivlösung im Osten bezeichnet wird,[48] in Gerasa, das vom späten 2. Jh. bis in die Mitte des 3. Jhs. datiert wird,[49] und das späte Auftreten dieser Form in der Goldenen Pforte von Jerusalem.[50] Pendentivlösungen im frühen Stadium treten in der Anlage von Amman, Umm-es-Zeitum und Latachia auf.[51] Ganz reife ausgebildete Pendentivlösungen treten in Abu-Mina in den Jahren 400—410 in der Nähe Alexandriens auf.[52] Für ihren römischen Ursprung spricht die Ziegeltechnik, die sich von der Quadertechnik der erwähnten syrischen und palästinensischen Beispiele durch die optische Anschmiegung an den Gesamtraum unterscheidet.

Wenn man diese hängenden Steinquader-Kuppeln und rudimentären Pendentive im Osten mit den römischen Anlagen vergleicht, wie z. B. mit einer römischen Villa bei Minori in der Nähe von Amalfi[53] aus dem 1. Jh., der Sedia del Diavolo,[54] dem quadratischen Raum der Domus Augustana,[55] dem Grabmal in der Nähe des Casale dei Pazzi aus den Jahren 117—138,[56] dann unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß die weströmische Architektur sowohl die Hängekuppel als auch die Pendentive *früher* und *reifer* ausgebildet hat als die östliche. *Die weströmischen, reif ausgebildeten Pendentive, die um 117—138 entstanden sind, haben einen Zeitvorsprung von beinahe 300 Jahren gegenüber den reifen östlichen Pendentiven in Abu Mina* (400—410).

Wenn wir nun dieses Verhältnis auf die Sophienkirche in Konstantinopel übertragen, so ist der logische Schluß gerechtfertigt, daß die Pendentive der Sophienkirche westlichen, nicht östlichen Ursprungs sein müssen und daß wir es hier nicht mit dem Problem Westrom und Orient, sondern Westrom und Ostrom zu tun haben.

Beide Kuppelformen der Sophienkirche, d. h. die ursprüngliche Hängekuppel und die zweite Kuppel, welche nach dem Sturze der ersten im Jahre 558 neu errichtet wurde und die die bis heute bestehende Form einer Pendentivkuppel besitzt, gehen auf weströmische Vorbilder zurück. Bei der ersten Kuppel bildeten die „Pendentive" und die Kuppel noch eine optische Fläche, die horizontale Trennung zwischen Kuppel und Pendentiven hat den ästhetischen Eindruck einer Hänge-

kuppel nicht weiter beeinträchtigt, während erst in der zweiten, im Jahre 563 errichteten Kuppel eine Trennung der optischen Einheit durch Einschiebung der Pendentive erfolgte.[57] Aber ein Überrest der Hängekuppel hat sich doch noch erhalten, der darin besteht, daß die Pendentive nicht ganz isoliert, sondern miteinander durch schmale Verbindungsflächen verbunden erscheinen.

Es bleibt noch die Frage der Ableitung der Hängekuppel und der Pendentive der Sophienkirche.[58] Vergleicht man sie mit den von uns erwähnten weströmischen Beispielen, dann fällt es auf, daß die letzten doch viel kleiner und bescheidener sind. Auch die unmittelbaren Beispiele von Hängekuppeln, wie etwa das Grabmal der Galla Placidia, sind so bescheiden, daß man sie als direkte Vorbilder der Sophienkirche und anderer frühjustinianischer Anlagen kaum vergleichen kann. Man muß daher eine andere Erklärung dafür suchen. Die genialen Architekten der Sophienkirche haben sich daher wohl an andere Vorbilder aus der früheren oder späteren Kaiserperiode, etwa des 3. oder 4. Jhs., anschließen müssen. Haben sie sich nicht bereits an die Verstrebungen der Diokletiansthermen und der Constantinischen Basilika in Rom angeschlossen gehabt? Gab es aber solche monumentale Hängekuppeln oder Pendentive in Westrom?

Hängekuppeln monumentaler Art hat es wohl gegeben: es genügt, auf die Hängekuppel der Piazza d'oro der Hadriansvilla in Tivoli hinzuweisen, um ein derartiges monumentales Vorbild zu entdecken. Aber es scheint, daß es auch solche monumentale Pendentive in Westrom gegeben hat. Aus der frühen Zeit haben sich solche Anlagen nicht erhalten, aber ein spätes Beispiel beweist, daß diese Lösung in Rom nicht ungewöhnlich gewesen zu sein scheint. Ich möchte daher hier nochmals darauf hinweisen, daß die Anlage von S. Lorenzo in Mailand eine Kuppel mit Eckpendentiven besessen hat. Im Anschluß an Verzones L'architettura religiosa dell alto medioevo nell'Italia settentrionale (Milano 1942) behauptet Ward-Perkins, daß der quadratische Raum von S. Lorenzo in Milano mit einem Kreuzgewölbe überwölbt gewesen ist.[59] Die Ansicht Verzones teilen die Verfasser der neuesten Publikation über: La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano (Milano 1951) A. Calderini-G. Chierici-C. Cecchelli, S. 131 „Noi basandoci su nuove nostre osservazioni, non esitiamo a scartare la possibilità della cupola e ad affermare che al suo posto dai lati dell' aula si inalzavano le quattro imponenti vele della volta a padiglione". Beweise dafür werden leider nicht erbracht, denn die Entdeckung der spätantiken Strebebogen an den Türmen sprechen dafür, daß die Türme ursprünglich als Verstrebung dienten, was ohne triftige Gründe von den genannten Verfassern negiert wird. Aber es gibt gute Gründe, die für eine auf Pendentiven ruhende Kuppel sprechen. Die Ecklösungen mit den Eckdreiecken zwischen den Exedren sind für Pendentive wie geschaffen, genau so wie die Ecktürme, welche den Seitenschub der Pendentive auffingen.[60] Würde man Kreuzgewölbe annehmen, so wüßte ich nicht, wie sie von den relativ dünnen Eckpfeilern aufgefangen werden sollten. Sowohl technisch-konstruktiv als auch ästhetisch

scheint mir diese Lösung mehr als unwahrscheinlich, abgesehen davon, daß dieser quadratische Raum von 34 *m* Durchmesser durch ein erdrückendes Kreuzgewölbe überdeckt, einen Eindruck machen würde, der im scharfen Gegensatz zu den durchbrochenen Exedren stehen würde,[61] ganz abgesehen davon, daß man nicht weiß, wie die Beleuchtungsverhältnisse sich hier gestaltet hätten. Daß der Bau ursprünglich gewölbt gewesen ist, dafür spricht die Beschreibung des Arnulfus: „tribunalia quoque per gyrum ad desuper tegens universa musivum".[62] Es scheint das meiste dafür zu sprechen, daß die ganze Grundrißgestaltung der Anlage von S. Lorenzo für die Anbringung von Pendentiven bestimmt gewesen ist. Hat aber S. Lorenzo tatsächlich Pendentive gehabt, dann bildet es einen der wichtigsten Vorläufer dieser Lösung in der Sophienkirche zu Konstantinopel. Beide Lösungen, d. h. die Hängekuppel und die Pendentive, die in monumentalen Formen in der Sophienkirche uns entgegentreten, haben ihre Vorbilder in der weströmischen Architektur besessen. Angesichts dessen erübrigt sich die Ableitung dieser Formen von den primitiven iranischen Feuertempeln, bei denen Pendentive mit Kuppeln über quadratischem Grundriß mit vier Innenstützen bisher nicht festgestellt werden konnten.[63]

Der Ursprung des Kolorismus, des optisch-illusionistischen Stils und der hieratischen Figurendarstellung

Ein weiteres strittiges Problem ist die genetische Ableitung der koloristischen und optisch illusionistischen Auflösungstendenzen in der römischen Architektur und Skulptur und zuletzt die Frage nach der Entstehung des hieratischen Stiles.

Die eingebürgerte Meinung ist, daß die koloristische Auflösung des Innenraumes orientalischen Ursprungs ist. Die vielen bekannten Denkmäler der islamischen Kunst scheinen dies zu bestätigen. Bringt man dieselben mit der byzantinischen Kunst oberflächlich in Verbindung, dann scheint dieser Kolorismus einem „panorientalischem" Geist zu entspringen. Ja, man geht in dieser Hinsicht noch weiter und erklärt, der Kolorismus der spätantiken und altchristlichen Kunst geht auf den Vorstoß dieser byzantinisch-orientalischen Kunst zurück. Überprüft man jedoch kritischer die Entwicklung der römischen Architektur, so merkt man, daß man es hier mit Vorbildern der farbigen Marmorausschmückung der frühbyzantinischen Architektur zu tun hat. Wir können an der ursprünglichen Dekoration des Pantheons (rechteckige, hochgestellte, gerahmte Felder mit runden Scheiben in farbigen Marmorplatten)[64] der Santa Costanza, der Basilika des Junius Bassus diese farbige Behandlung der Innenräume beobachten, die sich dann von hier aus nach Ravenna, Parenzo und Konstantinopel ausgebreitet haben.[65] Genau dasselbe gilt von der Mosaikausschmückung der Wände, der Kuppeln und Gewölbe. Wanddekorationen in Mosaik finden wir bereits sehr früh in Pompeji, während goldene Kuppelmosaiken bereits in dem goldenen Haus des Nero, in den Palästen am Palatin und in der Hadriansvilla in Tivoli festgestellt werden können; also auch hier war nicht

etwa Byzanz oder der Orient, sondern Westrom führend, von hier aus breitet sich die Mosaikmalerei in die altchristliche Kunst aus und eroberte Byzanz. Wir müssen daher, rein zeitlich betrachtet, den umgekehrten Weg annehmen, als den, den die Orientalisten mit viel Überzeugung, aber wenig Beweiskraft uns zu zeigen versucht haben. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, darauf hinzuweisen, daß der byzantinische Kaiser Leo an den Erbauer der Moschee von Cordoba, Abderrhaman, byzantinische Werkmeister mit Mosaikstreifen schickt.

Ähnlich verhält sich die Frage nach der Entstehung des optischen Stils in der Geschichte der Skulptur. Die Tatsache, daß auf Licht- und Schattenwirkungen berechnete, durch Bohrtechnik hervorgerufene, optische Tendenzen, die in lydischen Sarkophagen von 165 bis Ende des 2. Jhs. n. Chr. und in den sog. Sidamara-Sarkophagen von 225 bis 400 n. Chr. in Kleinasien auftreten, hat eine Reihe von Forschern, wie Morey dazu bewogen, diese optische Auflösung vom Orient abzuleiten. Diese Behauptung wurde sowohl durch das frühe Auftreten dieser optischen Tendenzen im Osten als auch durch die Tatsache zu erhärten versucht, daß die sog. Sidamara-Sarkophage optischer und aufgelöster sind als gleichzeitige weströmische Werke. Weiter wurde für den orientalischen Ursprung des optischen Stils als Tatsache angeführt, daß die für den Export nach dem Westen bestimmten Sidamara-Sarkophage in der Ornamentik schwach entwickelte Bohrtechnik aufweisen, in den Figuren stärkere optische Wirkungen, durch den Bohrer verursacht, hervorrufen.[66] Daher wurde von Morey angenommen, daß der optische Stil in Kleinasien entstanden ist: flaches Relief, Konventionalismus und optischer Stil entsprechen eben dem asiatischen Geschmack und unterscheiden sich daher von den hellenistisch-römischen Skulpturen.

Nicht mit Unrecht wurden Zusammenhänge zwischen den lydischen und Sidamara-Sarkophagen und der Ornamentik der Bibliothek in Ephesos festgestellt. Wenn auch der Fortschritt in der Handhabe der optischen Behandlung der Ornamentik zwischen dem ersten Stockwerk, das um 115 n. Chr. entstanden ist, und dem zweiten Stockwerk, das unter Antoninus Pius (138—161) errichtet worden ist, nicht sehr erheblich ist, kann eine Abhängigkeit der lydischen Sarkophage von der Ornamentik der Bibliothek in Ephesos festgestellt werden.[67] Noch entscheidender ist jedoch die Übernahme der architektonischen Formen des oberen Stockwerkes der Bibliothek in Ephesos, die als ausgesprochen römisch bezeichnet werden kann, durch die kleinasiatischen Sarkophage der Sidamara-Gruppe (vgl. die Abwechslung von Segment und Dreieckgiebel). Stellt man aber diesen optischen Auflösungserscheinungen in Kleinasien Cippi oder Aschenkisten der frühen Kaiserzeit, wie die Aschenkiste aus dem Grab der Platorini in Rom aus dem Jahre 35—40 n. Chr., die Arca Hederacia im lateranischen Museum (um 95 n. Chr.) oder einen Cippus des lateranischen Museums aus den Jahren 84—96 gegenüber,[68] so kann festgestellt werden, daß die optische Auflösung des Ornaments in Westrom ungefähr 80 bis 100 Jahre früher sich vollzieht wie in den kleinasiatischen Sarkophagen.[69] Dieses optisch aufgelöste Ornament hat sich von den Antoninen (138 bis 192) angefangen bis zu Septimus Severus und Caracalla im Osten ausgebreitet gehabt. Den Höhepunkt dieser Expansion bilden die Bauten von Baalbeck, vielleicht die grandioseste Manifestation der imperialen römischen Baukunst im Osten. Hier kann man die Steigerung der optischen Effekte von den Türrahmen des großen Tempels (138—161 n. Chr.) über die Gebälke und Friese der Fassaden der seitlichen Hallen bis zum Bacchustempel aus dem Jahre 273, wo eine weitgehendste optische Auflösung der Kassetten festgestellt werden kann, beobachten. Langsam, aber intensiviert — mit entsprechender zeitlicher Verspätung — dringen die optischen Darstellungsmittel in die Ornamentik der östlichen Bauten durch römische Vermittlung ein.[70]

Eine weitere sichere Bestätigung dessen, daß der optische Stil sich im Westen ausgebildet hat, bilden die monumentalen Reliefs. Ein Vergleich zwischen der Ara Pacis, dem Titusbogen (84), der neu entdeckten Profectio des Domitian aus den Cancelleria-Reliefs (81—91), dem Trajansbogen (113—114), der Marc Aurel-Säule (176—193), schließlich des Septimus Severus-Bogens in Rom (203) beweisen eindeutig, daß sich hier diese Wandlung im Relief vollzogen hat. Während im Osten diese Entwicklung mit den Sidamara-Sarkophagen erlischt und erst später durch Justinian wieder eingeführt wird,[71] hat sich in Westrom, wie es die altchristlichen Sarkophage des 4. bis 5. Jhs. beweisen, diese optische Darstellungsart bis zum höchsten gesteigert. Betrachtet man die Entwicklung des Reliefs im Osten — wenn wir von den kleinasiatischen Sarkophagen absehen —, dann ist das Relief doch letzten Endes der hellenistischen, plastisch-modellierenden Art treu geblieben (vgl. Reliefs in Naksh-i-Rustem 242—272 oder die Tyche von Palmyra), vor allem dort, wo infolge verschiedener politischer Entwicklungen der römische Einfluß nicht so mächtig gewesen ist wie in Persien oder Palmyra.[72]

Und zuletzt in der Frage nach der Frontalität in der Figurendarstellung schließen wir uns im folgenden E. Swift an. Die Entdeckungen von Dura-Europos haben hier scheinbar die Frage des orientalischen Ursprungs dieser entscheidenden Wandlung in der Darstellung der menschlichen Figur, die den hieratischen Stil der altchristlichen und byzantinischen Malerei bestimmt hat, wiederum bestätigt. Ein Vergleich zwischen den Fresken von Dura-Europos und den berühmten Kaiserbildnissen von Ravenna, der von Breasted vorgenommen worden ist, sollte die Abhängigkeit des byzantinischen, hieratischen Stils von der orientalischen Malweise bestätigen.[73] Die Darstellung der Familie des opfernden Konon mit seiner Tochter Bithnanäia, die von Breasted um 75—100 datiert wird, zeigt in der frontalen Haltung ihrer Köpfe und den hellenistischen dreiviertel-Standmotiven eine Verschmelzung hellenistischer und orientalischer Einflüsse, die eine Vorstufe des byzantinischen hieratischen Stils bilden sollen. Vergleicht man jedoch die Darstellung des opfernden Konons mit seiner Familie mit einem Fresko des opfernden Tarentius daselbst, das um 225 datiert wird, so

fällt eine auffallende Ähnlichkeit in der Darstellungsart auf. Es ist nicht nur die Art der Opferung mit der kandelaberartigen „ara", die bereits erwähnte Frontalität, sondern die Stellungsmotive und das Verhältnis zum Raum, das in Überschneidung und Draufsicht der Füße zum Ausdruck kommt, in beiden Darstellungen gleich. Verschieden ist nur die unräumliche Handhaltung des opfernden Oberpriesters und seiner Ministranten; das letzte spricht entschieden dagegen, daß wir es hier mit einer „orientalischen" Frontalität zu tun haben. Orientalisch ist hier die Neigung zu einer seitlichen Projektion des menschlichen Körpers, wie sie in der altorientalischen Kunst zu Hause war, aber nicht die Frontalität, man merkt, wie schwierig es für den Künstler war, eine Figur aus der gewohnten Dreiviertel- oder Profilansicht in eine echte Frontalität zu verwandeln. Falls tatsächlich die „Konon-Darstellung" aus der Zeit stammen sollte, in die sie Breasted verlegt, so beweist der Vergleich mit der Opferung des Tarentius und seiner Kohorte an die palmyrenischen Götter, daß erst hier eine echte Frontalität zum Durchbruch gelangt ist, die eben in der Darstellung Konons in diesem Maße, d. h. die ganze Figur ergreifend, noch nicht vorhanden gewesen ist. Das würde dafür sprechen, daß die Neigung zur Frontalität keine orientalische, sondern eine weströmische Angelegenheit ist. Bestätigt wird diese Annahme dadurch, daß in Plastik und Malerei diese Neigung zur Frontalität sich immer stärker in der römischen Kunst durchsetzt. Wir können sie schrittweise sowohl in der Skulptur, wie z. B. in Leptis Magna[74] und in den Triumphsäulen[75] bis zum Konstantinbogen und dem Theodosiuspostament in Konstantinopel, in gerader Linie verfolgen. Noch aufschlußreicher ist die Geschichte der Frontalität in der Malerei. Sie hat hier zur Ausbildung des sog. hieratischen Stils geführt, der die ganze spätantike, altchristliche und frühbyzantinische Kunst beherrscht hat. Diese Wandlung von der pompejanischen, antik impressionistischen, in freien Bewegungen ausklingenden Malerei zu der immer strenger werdenden, ausdrucksbetonten frontal-hieratischen, gebundenen, immer mehr auf Linien aufgebauten Malerei läßt sich schrittweise in den berühmten Mumienbildnissen verfolgen.[76] Daß diese Bildnisse tatsächlich römischen Ursprungs sind, beweist nicht nur die Malweise, sondern die Tracht und die römischen Frisuren der Frauen und ferner die Tatsache, daß diese Bildnisse in der Zeit zwischen Vespasian und Diokletian entstanden sind, also während der römischen Beherrschung Ägyptens. Wenn man frühe Bildnisse in El Fajum (ein männliches Bildnis aus der Wende des 1. bis 2. Jhs.) mit solchen aus dem 2. Jh. n. Chr. (Sammlung Graf Nr. 34) vergleicht, so merkt man, daß der frische, impressionistische, pastose Farbenauftrag zurückgewichen ist, die Modellierung ist nicht mehr so flüssig, die Haare nicht mehr so malerisch aufgelöst, der Mund wurde härter, die Augenwimpern schematisch und linear wiedergegeben. Einen Abschluß dieser tiefen Wandlung bilden zwei Porträts des 3. Jhs. (Graf 85 und 25). Das letzte Porträt bereitet uns bereits auf den hieratischen Stil vor. Das Porträt wird bereits von einer strengen Frontalität

beherrscht. Jede zufällige Freiheit des römischen Porträts des 1. bis 2. Jhs. ist verschwunden. Im Gegensatz zur flüchtigen Wachsfarbentechnik ist eine matte Temperatechnik getreten. Das Gesicht ist linearer, abstrakter, aber auch ausdrucksvoller. Auffallend groß sind die Augen. Das Geistige wird besonders betont. Wir sehen daraus, daß sich der hieratische Stil in der römischen Malerei langsam durchsetzt und im 3. Jh. schon ausgeprägt in Erscheinung tritt. Wir können ihn dann weiter über das 4. Jh. (z. B. in den theodorianischen Fußbodenmosaiken in Aquileja aus dem Jahre 314, Porträtköpfe in Medaillons)[77] bis in die ravennatischen Mosaiken verfolgen, wo sie, wenn es sich um Porträtköpfe handelt, in den prachtvollen Medaillons der Kapelle S. Pietro Crisologo des erzbischöflichen Palais in Ravenna auftreten.[78] Christusköpfe mit Aposteln, Heiligen und Märtyrerinnen sind hier auf goldenem oder blauem Hintergrund in Medaillons dargestellt worden. Der frontal-hieratische Stil tritt uns hier bereits voll ausgebildet entgegen. Von hier ist es nur noch ein Schritt zu der Ikonenmalerei, wie ein Vergleich der Brustbilder der Hlg. Sergius und Bacchus aus der Kiewer geistlichen Akademie aus dem Anfang des 7. Jhs. uns beweisen kann. Genau dasselbe gilt für den Stil der ganzen Figur. Auch hier können wir dieselbe Wandlung beobachten. Von S. Maria Maggiore, wo sich in den Triumphbogenmosaiken eine feierliche Haltung der Figuren vorbereitet, führt ein Weg über die Darstellungen des hl. Materninus und Ambrosius in S. Vittore in Ciel d'oro in Mailand[79] zu den Mosaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna (christologische Szenen)[80] zu den berühmten Kaiserbildern von S. Vitale. Diese Wandlung ist so klar greifbar und entfaltet sich so konsequent von Denkmal zu Denkmal in den römischen Gebieten, daß man sich wundern muß, wieso diese auffallenden Zusammenhänge vielen Forschern entgangen sind. Nachdem wir eine ähnlich konsequente Wandlung des Stils weder im Osten noch in Byzanz verfolgen können, muß auch hier die Priorität Westroms in Anspruch genommen werden.[81]

In dieser Hinsicht muß die Bedeutung Ravennas als des letzten Exponenten der weströmischen Malerei wieder in den Vordergrund gestellt werden. Die ravennatische Malerei hängt engstens mit der ganzen vorhergehenden spätantiken und altchristlichen Malerei zusammen und kann keineswegs als bloßer Ableger von Byzanz betrachtet werden. Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß anläßlich einer Würdigung der berühmten Kaiserbildnisse in S. Vitale von Gerhard Rodenwaldt, der in der Beurteilung der Rolle Westroms sehr vorsichtig und zurückhaltend ist, in einer seiner letzten Arbeiten die selbständige, kunsthistorische Rolle Ravennas hervorgehoben wurde. Rodenwaldt kommt auf Grund eines stilistischen Vergleiches der Kaiserbildnisse in S. Vitale in Ravenna mit den Mosaiken von S. Apollinare nuovo einerseits und den oströmischen Purpurhandschriften (Wiener Genesis, Codex von Rossano) anderseits zur Überzeugung, daß die oströmischen Handschriften eine von den ravennatischen Mosaiken verschiedene Auffassung verraten. „In der Erhaltung der Körperform in den Bilderhandschriften und in ihrer Vernachlässigung auf den Mosaiken tritt uns auch auf dieser Stufe der

Entwicklung noch der Unterschied von griechischem und italienischem Empfinden klar und entschieden entgegen. Die Figurengruppen der aus Konstantinopel gekommenen Vorlagen für die Kaiserbilder werden wir uns im Stil der Bilderhandschriften geformt denken müssen. Auf den Mosaiken aber sehen wir keine Spur äußerlicher Zusammengesetztheit oder stilistischer Verschiedenheit der übernommenen und neu entworfenen Gestalten. Das bedeutet, daß der ravennatische Meister, der aus der Schule von S. Apollinare Nuovo kam, nicht mechanisch kopiert, sondern die ganzen Bilder einheitlich durchgeformt hat, eine Leistung, die Achtung vor seinem Können verlangt. So ist die Form dieser Bilder trotz der Abhängigkeit von Konstantinopler Vorlagen letzten Endes doch ravennatisch ... aber Architektur, Relief und Malerei haben ihre eigene Entwicklung (d. h. in Ravenna). Die Basiliken Ravennas und die Architektur von S. Vitale stehen den Bauten Konstantinopels ganz selbständig gegenüber." [82]

Diese fortschreitende Hieratisierung der Figuren, die den episch-erzählenden Stil immer mehr zurückdrängt, steht mit den tiefen Umwälzungen in Zusammenhang, die sich in der Spätantike und in der altchristlichen Kunst vollzogen haben. Sie hängt mit dem Zurückgehen des αἰσθητὸν, d. h. des Sinnlich-Wahrnehmbaren, zu Gunsten des νοητὸν, des Geistigen, des Pneumatischen zusammen.[83]

Es ist die Auflösung des Raumzusammenhanges, das Eindringen eines idealen Goldhintergrundes, die Verlegung der Handlung ins Jenseitige und eine Erfüllung der Figuren mit einem überindividuellen, überzeitlichen, pneumatischen Inhalt, die auch das aus dem natürlichen Zusammenhang herausgerissene, beziehungslose, hieratische Sein der Figuren hervorheben. Wie die Handlung immer mehr zurückgeht, kann aus einem Vergleich der römischen Triumphsäulen mit dem Konstantinsbogen oder den späteren Triumphsäulen in Konstantinopel festgehalten werden (Arkadiussäule, wo der Kaiser nicht mehr handelnd, sondern thronend in frontaler Ansicht dargestellt wird). Dasselbe gilt, wenn man den epischen, in lauten Handlungen aufgelösten Zyklus von S. Maria Maggiore (Josuasszenen) mit den neutestamentlichen Darstellungen von S. Apollinare Nuovo vergleicht, wo nur so viel von Handlung vorhanden ist, als es zur knappen Veranschaulichung des Vorganges notwendig ist. Es ist also der tiefe Umschwung, der — teilweise durch die neuplatonischen Lehren bedingt — sich letzten Endes auch der Mittel der darstellenden Kunst bemächtigt und die antiken Errungenschaften einer sinnlich befangenen, wenn auch idealistischen Kunst weitgehendst auflöst und sich neue Mittel schafft, um die neuen geistigen Bedürfnisse ästhetisch zum Ausdruck zu bringen.

Der Hellenismus

Es braucht nicht einer neuen historischen Beweisführung, daß der Hellenismus an der Entstehung der byzantinischen Kunst beteiligt gewesen ist. Aber wie sehr richtig und glücklich Sergio Bettini beobachtet hat, kann man aus Einzelentlehnungen unmöglich eine essentielle Hellenisierung der byzantinischen Kunst annehmen. Diese Entlehnungen haben einen bloßen lexikalischen Sinn und haben ihre ursprüngliche originelle Bedeutung ganz eingebüßt, da sie von einer grundverschiedenen Syntax erfaßt worden sind.[84] Und diese neue Syntax der byzantinischen Kunst beruht auf diesen Errungenschaften, die sie von der spätantiken und altchristlichen Kunst Westroms ererbt hat. Es ist also nicht der Hellenismus, der das schöpferisch-gestaltende Element der römischen und der frühbyzantinischen Kunst abgegeben hat, sondern die neuen Errungenschaften der Spätantike.[85] Aber auch der Begriff des Hellenismus muß geklärt werden. Hellenismus ist die Fortsetzung und die letzte Phase der griechischen Kunst, die sich in Kleinasien unter den vielen Diadochenstaaten entwickelt hat, er ist daher keine Schöpfung der asiatisch-orientalischen Kunst oder der asiatischen Völker, sondern eine direkte Fortsetzung griechischer Kunst auf kleinasiatischem Boden, in Syrien, Palästina und Ägypten. Hellenismus ist daher keine kleinasiatisch-orientalische, sondern eine griechisch-abendländische Angelegenheit. Wenn sich daher der Hellenismus mit der spätantiken Kunst in Kleinasien, Syrien, Palästina oder in Konstantinopel begegnet und schöpferisch von der römischen Spätantike verarbeitet wird, so haben wir es hier nicht etwa mit einer Durchdringung der spätantiken Kunst Westroms mit der Kunst des Orients, sondern mit einer Auseinandersetzung der griechischen und römischen spätantiken Kunst zu tun. Selbstverständlich ist der Grad der Auseinandersetzung in Kleinasien, Syrien und Palästina ein verschiedener von dem in Konstantinopel und seinem Umkreis.[86] In Kleinasien, Syrien und Palästina sind die hellenistischen Traditionen viel intensiver, da wir es mit Gebieten zu tun haben, wo der Hellenismus zu Hause gewesen ist. In Konstantinopel dagegen und in seinem Umkreis ist die Spätantike die Grundlage der ganzen Entwicklung, der Hellenismus eine schwächere, im Zurückweichen begriffene Unterströmung.

Am besten können wir dies an der Geschichte der Architektur ablesen.

Konstantinopel übernimmt die römische spätantike Block- und Raumarchitektur, sowohl in der konstantinischen als auch in der justinianischen Epoche. Zögernd nur dringt die Block- und Raumarchitektur nach Kleinasien, Syrien und Palästina ein. Es gibt auch hier Versuche, römische Raumbauten einzuführen (Thermen Antiochia [Bad „C"], Zentralbau in Milet), aber die hier tief eingewurzelte, wölbungslose hellenistische Architektur ist vorderhand kein günstiger Boden für die Entwicklung von Raumarchitekturen.[87] Erst unter dem Einfluß der hauptstädtischen, vorjustinianischen und hauptsächlich der justinianischen Architektur wird der Raumbau hier begünstigt. (Mariamlik, Marienkirche später Johanneskirche in Ephesos, Palastanlage und Kirche in Kasr ibn Wardan, Kuppelbauten in Sardes, Philadelphia, Medresse in Ḥalabiyyah bei Aleppo).

Anders dagegen ist die Aufnahme hellenistischer Elemente in der Architektur Konstantinopels. Sie werden von der hier stark sich entfaltenden weströmischen

Architektur sowohl in der Basilika als im Wölbungsbau absorbiert. So z. B. in der Basilika des Studiosklosters kommt das Hellenistische in der Verwendung des Architraves, nicht der Bogenstellungen im Erdgeschoß der Nebenschiffe und in den Raumverhältnissen zum Ausdruck: die Tiefenwirkung wird durch die Breitwirkung gedämpft. In der alten basilikalen Sophienkirche haben wir es noch mit einer hellenistischen Prunkfassade zu tun, die an die Bauten von Baalbeck mit den gesprengten Giebeln erinnert.[88] Aber auch in den Zentralbauten ist noch etwas vom Hellenismus zu spüren, so z. B. in dem geraden Gebälk des Erdgeschoßes in der Sergius- und Bacchuskirche oder gar in der Bogenführung der Arkaden der Sophienkirche in Konstantinopel, vor allem in Archivolten, die wie ein umgebogener Architrav wirken und ein fortlaufendes Dekorationsstück bilden.[89] Aber diese hellenistischen Elemente werden immer schwächer, sie führen nur ein schattenhaftes Leben und werden von den neuen, aus der römischen Spätantike hervorgehenden — wie wir es gesehen haben — illusionistischen und koloristischen Raumwirkungen vollkommen absorbiert.

Wenn wir nun die Stellung der frühbyzantinischen Kunst innerhalb der damaligen Kunsterscheinungen fixieren wollen, dann wird sich das Verhältnis zu den benachbarten Gebieten anders gestalten, als man es unter dem Einfluß der „Orientalisten" vorzunehmen gewöhnt war. Entschieden wird das Verhältnis von Westrom zu Ostrom in den Vordergrund rücken. Die byzantinische Kunst wird als eine konsequente Fortsetzung der weströmischen bezeichnet werden müssen. Hellenistische Elemente tauchen hie und da auf, aber sie werden von der neuen Formsprache vollkommen beherrscht. Aber Byzanz als Verkörperung des Orients, der orientalischen Kunst muß entschieden ausscheiden. Das ganze Problem lautet daher nach den neuen, revisionistischen Feststellungen und wissenschaftlichen Ergebnissen nicht Byzanz und Orient, sondern Westrom und Ostrom.[90] Auf dieser Linie liegen alle wissenschaftlichen Probleme, wenn es sich um die Entstehung der frühbyzantinischen Kunst handelt, und werden weitere Ergebnisse zeitigen, wenn man diese Fragen weiter verfolgt.

Es muß noch hervorgehoben werden, daß diese revisionistischen Ansichten über die historische Rolle des Abendlandes in der Formung der west- und oströmischen Kunst der universal-historischen Bedeutung gerechter werden als das unbewiesene antihumanistische romantische Suchen nach dem Ursprung der abendländischen Kunst in näher kaum faßbaren, orientalischen Fernkulturen.[91] Es liegt nicht nur Romantik, sondern auch eine gute Portion abendländischen Minderwertigkeitsgefühles darin, dessen Überwindung durch wissenschaftliche Methoden an der Zeit wäre.

Es ist daher ein besonderes Verdienst Emerson H. Swifts, dieses Problem nach dem neuesten Stand der Wissenschaft kritisch beleuchtet durch eigene gründliche und überzeugende wissenschaftliche Untersuchungen erweitert und gleichzeitig auch neue Perspektiven und Forschungsmöglichkeiten eröffnet zu haben.

[1] Wir schließen uns hier der universalgeschichtlichen Betrachtungsweise Alois Riegls: „*Kunstgeschichte als Universalgeschichte*" (Gesammelte Aufsätze 1929) und Franz Wickhoffs „*Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung* (Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen, II. Band, Berlin 1913) an.

[2] Vgl. G. Rodenwaldt, „*Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike*", Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts Bd. 59/60, S. 84. „Es würde wesentlich zur Klärung und zur Vermeidung von Irrtümern beitragen, wenn man die Bezeichnung 'Byzantinisch' erst für die Kunst des Mittelalters im griechischen Osten seit der sog. mittelbyzantinischen Renaissance anwenden würde, zumal seit sich manche Erscheinungen, die man früher als typisch byzantinisch ansah, auf italisch-römische Vorstufen zurückführen lassen."

[3] J. B. Ward-Perkins, *The italian Element in Late Roman and early medieval Architecture* (Annual Italian Lecture of the british Academy 1947), London 1947, S. 10.

[4] Vgl. dazu die Arbeit Prof. Emerson H. Swift, *The formation of the byzantine style* in unserem Jahrbuch. Wir sind Prof. E. H. Swift äußerst dankbar für die freundliche Übersendung des Aufsatzes, der eine wertvolle Ergänzung unserer Ausführungen bildet, indem er die architekturgeschichtlichen Fragen in den Vordergrund stellt.

[5] Das Buch Doro Levis, *L'arte Romana, Schizza della sua evolutione e delle sue posizioni nella storia dell'Arte antica* in Studi d'Arte antica in memoria di Alessandro della Seta, Roma 1950, ist mir noch nicht zugänglich gewesen. Aus einer Kritik Carlo Cecchellis „*Italia, Bizanzio ed Oriente*", Felix Ravenna 1951 (Fasc. 6⁰ LXII) entnehme ich, daß es sich ebenfalls um einen revisionistischen Standpunkt handelt.

[6] Vgl. H. Spanner u. S. Guyer, *Rusafa, die Wallfahrtsstadt des hl. Sergios*, Berlin 1926, Taf. 14, 15, 16.

[7] Vgl. F. W. Deichmann, *Frühchristliche Kirchen in Rom*, Basel 1948.

[8] Vgl. Emerson H. Swift, *Roman Sources of christian Art*, Columbia University Press, New York 1951, S. 26—28.

[9] Vgl. E. H. Swift, *ibid.* S. 30.

[10] Vgl. auch die palastartige Anlage in Carnuntum (21×12 *m*), die mit einer Apsis versehen ist und die in die Zeit Hadrians verlegt wird, siehe E. Swoboda, *Carnuntum, seine Geschichte und seine Denkmäler*, S. 46, Taf. XIII, 1. Wien 1949.

[11] Vgl. Krsto Miatew, *Der große Palast in Pliska und die Magnaura in Konstantinopel*, Actes du IV⁰ Congrès international des études byzantines, Sophia 1936, und A. Vogt, *Constantin VII. Porphyrogenète, Le livre des céremonies*, Paris, Tom II., 1940, S. 17. Eine Rekonstruktion der Magnaura verdanken wir E. Dyggve im Ravennatum Palatium sacrum, *La basilica ipetrale per ceremonie*, Kopenhagen 1941, Taf. XIX., 45. Eine Apsis besitzt auch der Palast der Exarchen in Ravenna (ibid. Tav. XI., 28), dagegen ist die Rekonstruktion des Palastes Theoderichs in Ravenna nach dem Mosaikbild in S. Apollinare nuovo (ibid. Taf. XI., fig. 27, und S. 42—43) nicht überzeugend. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, zu erwähnen, daß der Chrysotriclinos (errichtet oder erneuert unter Justin II. [565—570]), der als Thronsaal erbaut wurde, einem octogonalen Kirchenbau glich. Vgl. J. Ebersold, *Le grand palais de Constantinople* (1910) S. 169, und Heinrich Fichtenau, *Byzanz und die Pfalz zu Aachen*, Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung, Band LIX, S. 78 (1951). — Auch das Wüstenschloß von Mschatta besaß als Prunksaal eine dreischiffige Basilika mit gekuppelten Dreikonchenbau als Abschluß. Vgl. Rekonstruktion von B. Schulz: im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 25. Band (1904). Vgl. dazu die Kritik J. Kollwitz' der Arbeit L. Kitschelts, *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des christlichen Jerusalems*, Byz. Zeitschrift 1942, S. 276. Vgl die letzte Arbeit, welche sich mit diesem Problem befaßt, und zwar die von Jean Sauvaget, *La mosquée omeyyade de Médine*, Etude sur les origines architecturales de la mosquée et de la basilique, Paris, 1947.

[12] Vgl. Paul Lemerle, *A propos des origines de l'edifice cultuel chrétien*, Extrait du Bull. de l'Acad. royale de Belgique Séance du 7 juin 1948, S. 325: „Il y eut certainement influence du culte impérial sur le culte divin, de la liturgie antique sur la liturgie sacrée ... Il est admissible que Constantin, dans la mesure encore impossible à préciser ou il eut une action personelle sur la constitution du type monumental auquel on donne parfois son nom, ait été plus ou moins consciemment guidé par cette analogie."

[13] Vgl. Felix Witting, *Die Anfänge der christlichen Architektur*, Straßburg 1902, S. 6—7 und 87. Der Behauptung J. Strzygowskis,,,Rom und Italien stehen in zweiter Linie, Ausgangspunkt ist der hellenistische Orient. Von dort aus werden die neueren christlichen Bausysteme nach Rom übertragen" (*Orient oder Rom*, S. 148) stehen die Bauaufträge Konstantin des Großen in Jerusalem und Palästina entgegen und die Tatsache, daß weder die Laterans- noch die Peters- und Paulsbasilika, um die wichtigsten konstantinischen Anlagen Roms zu erwähnen, Vorbilder im Osten besitzen. Zum römischen Ursprung der Basilika vgl. G. Rodenwaldt, *Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike*, op. cit. S. 86, „Die entscheidende Wendung zur Spätantike hat sich in Rom vollzogen. Römisch ist die Architektur der diokletianisch-konstantinischen Zeit, römisch die Basilika." Zum Verhältnis der altchristlichen Basilika zur konstantinischen Palastanlage vgl. A. Kaniut, *Die Beisetzung Konstantin d. Gr.*, Breslauer historische Forschungen, Kap. 8, 1941.

[14] Vgl. E. Dyggve, *Basilica discoperta, un nouveau type d'edifice cultuel paleochretien*, Atti del IV. Cong. Intern. d'Archeologia cristiana, Vol. I., Roma 1940.

[15] Vgl. Inauguraldissertation an der Grazer Universität, Fr. R. M. Milenovič, *Frühchristliche Architektur in Istrien und Dalmatien*, S. 96—153. Es handelt sich um die Interpretierung der Stelle aus dem Itinerarium Antonini Placentini „basilica aedificata in quadriporticus in medio atrio discopertus", das Dyggve veranlaßt hat, in dieser Beschreibung der Basilika in Mambre eine „basilica discoperta" zu sehen. Aus den überzeugenden Ausführungen Fr. Milenovič' ist zu entnehmen, daß discopertus sich auf den quadriporticus bezieht und quadriporticus die Bezeichnung für das auf vier Seiten von Portiken umgebene Atrium bedeutet. Ein Versuch A. M. Schneiders (*Antiquity* Nr. 95, 1950, S. 131—139), die Anlage von Marusinac von den orientalischen, offenen Hofanlagen (bet selôtā = Gebetplatz) abzuleiten, muß als gescheitert bezeichnet werden, da die ältesten erwähnten Anlagen dem 10. bis 13. Jh. angehören.

[16] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 30.

[17] Vgl. Felix Witting, *op. cit.* S. 75: „Auch hier begegnen noch die Teile Darbringung, Zubereitung, Weihung, Kommunion, Danksagung, aber sie haben ihren Sinn wesentlich geändert. Zunächst ist es nicht mehr die Gemeinde, welche darbringt, sondern die Priesterschaft tut dies." Ist diese Hierarchisierung des Ritus nicht auf eine Rückwirkung des „kaiserlichen Zeremoniells" zurückzuführen?

[18] Vgl. W. N. Lazaref, *Geschichte der byzantinischen Malerei* (russisch), Moskau 1947, Bd. I., S. 35. Eine gute Darstellung des Einflusses des Neoplatonismus auf die bildende Kunst bei Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiéval*, Cahiers archéologiques I., Paris 1945.

[19] Vgl. E. H. Swift, *op. cit.* S. 53—53.

[20] Vgl. E. H. Swift, *Roman sources of christian Art* S. 52—53. Wie stark die antike Jenseitssymbolik die römischen Katakombenmalereien beeinflußte, beweist die vorzügliche Darstellung F. Cumont, *Recherches sur le symbolism. funéraire des Romains*, Paris 1942.

[21] Vgl. Swift, *ibid.* S. 54—55.

[22] Die beste Darstellung dieses Prozesses bei E. Wirth, *Römische Wandmalereien vom Untergange Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934.

[23] Vgl. Swift S. 57—69.

[24] Vgl. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton 1947, S. 12—46.

[25] Vgl. K. Weitzmann, *op. cit.* S. 35—36.

[26] Vgl. K. Weitzmann, *op. cit.* S. 23.

[27] C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Vol. II., S. 177, vertritt den Standpunkt, daß wir es hier wohl mit Kopien hellenistischer Sarkophage zu tun haben. — Aber wie haben diese hellenistischen Originale ausgesehen?

[28] Vgl. E. Swift, *op. cit.* S. 60—61.

[29] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 61—62.

[30] Vgl. C. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, New-Haven 1944.

[31] J. B. Ward-Perkins, *The italian Element in late Roman and Early medieval Architecture* (Annual Italian Lecture of the British Academy 1947) S. 11 . . . „And if we turn to the structural analysis of Haghia Sophia, there is one feature at any rate that I find wholly convincing. If we abstract from Hagia Sophia the element introduced by the great central dome and its resolution along the longitudinal axis through the buttressing half-domes and smaller exhedrae, the remaining structure bears a resemblance to the Basilica of Maxentius so close, that it must derive from the same building tradition."

[32] Vgl. folgende ausgezeichnete Kapitel der Studie Sergio Bettinis in seinem bereits erwähnten Buch *L'architettura di San Marco*, I. Architettura romana e l'architettura ellenistica, II. L'architettura byzantina, IV. Il senzo bizantino dello Spazio und Zaloziecky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur*, Studi di Antiquità cristiana, Roma 1936.

[33] Vgl. E. Swift, *op. cit.*, Kapitel: The roman heritage in byzantine building; Arches, vaults and Domes; The Dome and pendentives.

[34] Vgl. Swift S. 86.

[35] Vgl. Swift S. 87.

[36] Vgl. *ibid.* S. 87.

[37] Vgl. Swift *op. cit.* S. 88, und R. Koldewey, *The excavations at Babylon*, London 1914 S. 83—94.

[38] Vgl. Koldewey, *op. cit.* S. 93—94, und Swift, *op. cit.* S. 88.

[39] Vgl. Swift, *ibid.* S. 89.

[40] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 90.

[41] Erst im Mithridateskrieg unter Sulla im 1. Jh. v. Chr. haben zum erstenmal römische Truppen das Zweistromland betreten, also nach dem Aufkommen der ersten Tonnengewölbe in Rom, vgl. Mommsen, *Römische Geschichte*, 1932, S. 571—572.

[42] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 93.

[43] Vgl. Bettini, *L'architettura di San Marco* S. 92—93.

[44] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 94.

[45] Wir müssen hier sowohl der Auffassung Spenglers, daß das Pantheon als erste Moschee zu bezeichnen wäre, als auch der Moreys entgegentreten, der behauptet, daß die Pantheonskuppel den Beweis für das Eindringen östlicher Konstruktionsideen in Rom liefert, vgl. Morey, *Early christian Art*, S. 53, und Swift, *op. cit.* S. 95.

[46] Vgl. W. Zaloziecky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der abendländischen Architektur*, *op. cit.* S. 83—90.

[47] Vgl. S. Bettini, *Architettura di S. Marco*, S. 98.

[48] Vgl. Creswell, *Early Muslim Architecture*, S. 310. Swift, *ibid.* S. 113, Bettini, *ibid.* S. 132. W. Zaloziecky, *ibid.* S. 225, bezweifelt mit Rivoira diese frühe Datierung.

[49] Vgl. Swift, *ibid.* S. 113: Die Datierung ist fraglich, nach der Analogie von Kasr-el-Nueijis könnte der Bau ebenfalls später hinaufgerückt werden.

[50] Vgl. Swift, *ibid.* S. 114, der nach Creswell den Bau in die Zeit des Modestus (616—629) datiert.

[51] Die zwei ersten Anlagen dürften kaum vor dem 2. bis 3. Jh. entstanden sein. Das römische Grab in Amman wird in die Zeit der Antonine, vgl. Swift, *ibid.* S. 112, und Conder, *The survey of Eastern Palästine*, London 1889, S. 29, datiert. Da die Lösung des Pendentives eine Vorkragetechnik verrät, ist eine Datierung in die Nähe von Unm-es-Zeitum gegeben, das laut Inschrift 282 entstanden ist, vgl. S. Bettini, *ibid.* S. 133. Am meisten entwickelt ist die Gewölbelösung in Latachia, weil flache Pendentive in Quadertechnik sich hier bereits ansagen. Die Anlage wird ins 5. Jh. mit Wahrscheinlichkeit datiert, vgl. S. Bettini S. 133.

[52] Vgl. Ward-Perkins, *The italian Element in Late Roman etc.* S. 18. „In the next chapel at Abu Mîna are what I believe to be the earliest examples surviving in the Near East of the fully developed spherical triangular pendentives."

[53] Vgl. Armando Schiavo, *La villa romana di Minori*, Palladio III, 1939, S. 129—131, es handelt sich hier um eine der frühesten bekannten römischen Hängekuppeln über einem rechteckigen Raum.

[54] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 119, der sie in die Jahre 117—138 verlegt.

[55] Vgl. S. Bettini, *op. cit.* S. 140, Rivoira, *Architettura Romana* S. 135/36. Entstehungszeit unter Domitian (81—86 n. Chr.). Creswell und Schiavo bezweifeln, ob wir es hier mit einer Kuppel mit embrionalen Pendentiven zu tun haben. Sie nehmen ein Kreuzgewölbe an. Dagegen wendet sich Swift, *op. cit.* S. 118.

[56] Das Grabmal zeigt ganz ausgebildete Pendentive. Vgl. Bettini, *op. cit.* S. 140, E. Swift, *op. cit.* S. 119. Rivoira datiert es in die hadrianische Zeit.

[57] Übersichtliche Darstellung des ganzen Problems des Umbaues bei E. Swift S. 122—124.

[58] Auf das ganze Problem der Entwicklung der Baugestaltung der Sophienkirche aus der weströmischen Architektur kommt E. Swift in dem Kapitel *Spatial concepts* S. 195—215 zu sprechen.

[59] Vgl. J. B. Ward-Perkins, *op. cit.* S. 12—13.

[60] Für eine Kuppellösung mit Pendentiven haben sich C. Clericetti (*Ricerche su l'architettura religiosa in Lombardia dal sec. V all XI* in „Politecnico", Milano 1862), J. Kothe (*Die Kirche S. Lorenzo in Mailand*, Berlin 1890), F. de Dartein (*Etude sur l'architecture Lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865—1882) ausgesprochen und zuletzt auch S. Bettini, *op. cit.* S. 186 „in S. Lorenzo la cupola appoggia (probabilmente in origine attraverso pennacchi) zu piloni isolati legati da exedre . . ."

[61] Kreuzgewölbe sind in den römischen Anlagen gewöhnlich mit an die Wand gelehnten Säulen verbunden, auf denen sie ruhen. Man merkt nichts von solchen Säulen an den Eckpfeilern in S. Lorenzo, auch das niedrige Dach der zentralen Mitte spricht nicht gegen die Existenz einer Kuppel, wie es Ward-Perkins annimmt. Solche Zeltdachtürme, welche Kuppeln maskieren, finden wir auch in Ravenna (Neon Baptisterium, S. Vitale).

[62] Vgl. *Gesta Archiepiscoporum Mediolanensium* (M. G. H. Scrip. ss, 24—25).

[63] J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1918, Bd. 2, S. 639, Abb. 637. Es handelt sich um einen altpersischen Tempel in Susa, der angeblich die Feuertempel und armenischen Tempel beeinflußt hätte. Diese Tempelform wird als quadratischer Raum mit vier Innenstützen und einer Kuppel versehen von Strzygowski rekonstruiert. Irgendwelche Beweise für diese Rekonstruktion liegen nicht vor.

[64] Die farbige Marmordekoration des Pantheons stammt aus dem Umbau Septimus Severus und Caracallas, obwohl der ursprüngliche Bau ebenfalls mit farbigen Marmorplatten bedeckt war, vgl. Spiers-Ashby, *The architecture of Ancient Rome* S. 80—81, Swift, *op. cit.* S. 130 und Abb. Pl. XXIV.

[65] W. Zaloziecky, *Sophienkirche in Konstantinopel*, *op. cit.* S. 233.

[66] Vgl. C. R. Morey, *The sarkophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiate Sarkophagi*, Princeton 1924. Band V. S. 56—59, und Swift, *op. cit.* S. 172—173.

[67] Vgl. W. Wilberg, *Die Fassade der Bibliothek in Ephesos*, Jahreshefte des österr. arch. Inst., XI (1908) S. 129—130, Abb. 26 u. 27, Swift, *op. cit.* S. 189—190.

[68] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 184—185.

[69] Mit Recht hebt Swift, *op. cit.* S. 190, hervor, daß die stabile optische Tendenz der über hundert Jahre dauernden flavischen Epoche für den westlichen Import dieser Tendenzen in Kleinasien spricht, während in den lydischen Sarkophagen diese optische Tendenz plötzlich und abrupt aufhört.

[70] Vgl. Swift, *op. cit.* Taf. LXI, S. 187—188.

[71] Vgl. dazu und zum folgenden Swift *op. cit.* 154—194 und Zaloziecky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel*, *op. cit.* S. 175—179.

[72] Hier kann man mit voller Berechtigung auch von orientalischen Strömungen sprechen, die mit dem konservativen Hellenismus und den fortschrittlicheren römischen Einwirkungen eine historisch greifbare Mischung hellenistisch-römischer und orientalischer Kunst hervorgebracht haben. Hier öffnet sich ein dankbares Gebiet für Forscher, die den orientalischen Kunstströmungen und ihren Auseinandersetzungen mit den griechisch-römischen Einwirkungen nachgehen wollen. Hier würde auch die Frage aufgeworfen werden müssen, in welchem Verhältnis diese orientalischen Strömungen zu der altorientalischen Kunst stehen.

[73] Vgl. J. H. Breasted, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*, Chicago 1924, S. 5, 8, 19, 73, 79. Der Vergleich, der hier unternommen wurde, ist äußerst flüchtig. Es wird nur die Frontalität der Figuren und das unsichere Stehen hervorgehoben. Das genügte, um die Malereien von Dura-Europos als Vorläufer der byzantinischen Malerei zu bezeichnen.

[74] Vgl. die Auseinandersetzung mit Perkins: „*Severan Art and Architecture at Lepcis Magna*" (Journal of Roman Studies, XXVIII 1948) bei Swift, *op. cit.* S. 154—157.

[75] Vgl. Swift, *op. cit.* S. 157—158.

[76] Vgl. Buberl, *Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Graf*, Wien 1922.

[77] Vgl. Abb. bei Bettini, *Frühchristliche Malerei und frühchristlich-römische Tradition bis zum Hochmittelalter*, Wien 1942, Abb. 21—22.

[78] Die Datierung ist nicht sichergestellt. Sie schwankt zwischen 500—550. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien d. kirch. Bauten*, Freiburg 1916, Bd. III, datiert die Mosaiken um 500, S. Bettini in *Frühchristliche Malerei*, *op. cit.* S. 36, datiert die Mosaiken zwischen 494 bis 519; Julius Kurth, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, München 1912, S. 235, datiert sie erst nach den Mosaiken von S. Vitale; C. Ricci, *Guida di Ravenna* S . 48 identifiziert das Monogramm Petrus mit Petrus II., einem Zeitgenossen Theoderichs. Obwohl eine Ähnlichkeit zwischen den Kaiserbildnissen in S. Vitale und der erzbischöflichen Kapelle (Köpfe der Heiligen) besteht, könnte die größere Lebendigkeit und das Porträtmäßige der Kaiserbildnisse eben auf die Absicht der Wiedergabe des Porträtmäßigen zurückgeführt werden. Gegen eine zu späte Ansetzung spricht wiederum der Vergleich mit den Aposteln des Baptisteriums der Arianer.

[79] Vgl. Abb. 56 bei S. Bettini, *Frühchristliche Malerei und frühchristlich-römische Tradition* usw. Er datiert die Mosaiken um 470.

[80] Vgl. die Aposteln aus der Erweckung des Lazarus oder aus der Gefangennahme Christi.

[81] Vgl. W. Sas-Zaloziecky, *Importanza della decorazione musiva nell'architettura ravennate e il suo posto nella pittura tardo-romana*, Felix Ravenna, Fasc. Io (LII) 1950, wo der Nachweis geführt wird, daß das Dekorationssystem der ravennatischen Kuppeln von römischen Vorbildern stammt.

[82] Vgl. G. Rodenwaldt, *Bemerkungen zu den Kaisermosaiken in S. Vitale*, Jahrbuch des deutschen archäologischen Institutes, Band 59/60, 1944/45, S. 100/110. Die stilistische Übereinstimmung zwischen den Kaiserbildnissen in S. Vitale und den Mosaiken in S. Apollinare Nuovo ist so groß, daß hier eine Einwirkung aus Konstantinopel nicht unbedingt angenommen zu werden braucht. Vgl. dazu J. Kurth, *Die Mosaiken von Ravenna*, *op. cit.* S. 14—16.

[83] Vgl. Clemens von Alexandrien, „Ἡμῖν δε οὐχ ὕλης αἰσθητῆς αἰσθητόν νοητόν δὲ τὸ ἄγαλμά ἐστιν. νοητόν οὐκ αἰσθητόν ἐστι (τὸ ἄγαλμα) ὁ θεός, ὁ μόνος ὄντως θεός". Wie immer man diese Stelle nach Text und Sinn näherhin fassen möge, was sie im allgemeinen besagen will, dürfte ziemlich klar sein: da der einzig wahre Gott ein geistiges, kein sinnfälliges Wesen ist, so gibt es für die Christen (ἡμῖν) auch kein sinnfälliges, stoffliches, sondern nur ein geistiges Bild Gottes (νοητὸν ἄγαλμα). Hugo Koch, *Die altchristliche Bilderfrage*, Göttingen 1917, S. 15. Dazu Joachim Meifort, *Der Platonismus bei Clemens Alexandrinus*, Tübingen 1928, S. 13: „Es steht damit fest: jene platonische Scheidung in eine noëtische und eine aisthetische macht Clemens zu einer Grundvoraussetzung seines Philosophierens."

[84] Vgl. S. Bettini, *L'architettura di San Marco*, Padova 1946, S. 175.

[85] Vgl. Arthur Strong, *Roman Sculpture from Augustus to Constantin* Vol. I. London 1911, S. 18 „Roman Imperial Art is not a mere continuation of Hellenic or Hellenistic art, it is Roman art plus the new Hellenistic influence".

[86] Auch die Auseinandersetzung zwischen Hellenismus und römischer Spätantike in Kleinasien und im Orient vollzieht sich nicht in allen Gegenden gleichmäßig. Es ist paradox aber doch folgerichtig, wenn der römische Einfluß sich in Gebieten, wo der Hellenismus schwächer Fuß faßte (im anatolischen Hochplateau oder in Mesopotamien), also in eigentlich orientalischen Gebieten stärker durchgesetzt hat. Vgl. S. Bettini, *L'architettura di San Marco, op. cit.* S. 161.

[87] Die großen Anlagen, deren Grundrisse an S. Lorenzo in Mailand erinnern, wie z. B. das Martyrium in Seleucia Pieria, sind ebenso ungewölbt wie die Kathedrale in Bosra oder das Martyrium in Rsafa.

[88] Vgl. A. M. Schneider, *Die Hagia Sophia zu Konstantinopel*, Berlin (ohne Datum).

[89] Auch die Bogen sind nicht weit ausgeschnitten, wie etwa in S. Vitale oder den ravennatischen Basiliken. Andererseits sind die Unterschiede in der horizontalen und vertikalen Gliederung nicht so groß, daß man hier „den alten, tiefgehenden Gegensatz zwischen hellenistisch-östlichen und römisch-westlichen Formengewohnheiten" beobachten kann, wie E. Weigand *„Ist das justinianische Architektursystem mittelalterlich oder antik?"*, Bulletin de l'Institut Archeologique Bulgare Tom X, 1936, S. 155, annimmt. Wenn man die älteren weströmischen Ausschmückungssysteme, etwa das Pantheon oder die Diokletiansthermen, mit der Sophienkirche vergleicht, so wird man eine ähnliche horizontale Gliederung hier und dort feststellen. Das würde dafür sprechen, daß wir es hier mit dem Anknüpfen an ältere weströmische Beispiele zu tun haben.

[90] Es handelt sich nicht um irgendeine „geometrische Abgrenzung" der Gebiete oder um ein „Schwarz-Weiß-Problem" in der Geschichte, sondern um eine darüber stehende Priorität der historisch greifbaren, schöpferischen Gestaltungskräfte und ihrer realen Verlagerung in der spätantiken Periode.

[91] Damit soll in keiner Hinsicht die Bedeutung dieser Kulturen und ihrer Kunst unterbewertet werden.

POLYCHRONIS K. ENEPEKIDES / PARIS-VIENNE

L'AUTEUR ET L'HISTOIRE D'UNE COPIE DE LA CHRONIQUE DE MORÉE SUR LES MANUSCRITS GRECS DE PARIS ET COPENHAGUE, FAITE ANTÉRIEUREMENT À L'EDITION DE BUCHON

A propos des mss. Parisin. suppl. gr. 901 et 901 A.

La science s'occupant de la Chronique de Morée n'a pas encore donné une reponse définitive ou au moins satisfaisante au problème principal, c'est-à-dire à la question de l'auteur et de l'archétype de cette histoire en vers de l'établissement du féodalisme français en Morée au 13ème siècle.[1] Ainsi l'attention s'égare à la periphérie du problème ou on rencontre maintes choses dignes d'intérêt. Les lignes suivantes concernent cette fois-ci une page ou plutôt une affaire peu connue de l'histoire d'édition de la version grecque de la Chronique.

Jean Alexandre Buchon (1791—1846) qui fut d'après son biographe Jean Longnon „un esprit élevé, indépendant, curieux et novateur, un érudit sévère et infatigable" [2], mais aussi un homme d'une ambition insatisfaite, a eu la chance de publier pour la première fois en 1825 la traduction française et en 1840 le texte grec du ms. de Paris et en 1845 un nouveau texte de la Chronique d'après un manuscrit de la bibliothèque universitaire de Copenhague.[3] On a connu comme premier éditeur de ce dernier important ms. Buchon et on ignorerait l'existence d'un autre savant français qui a travaillé sur ce ms. longtemps avant Buchon, sans avoir la chance de publier son travail, si John Schmitt n'aurait la belle idée de consacrer quelques pages à son oeuvre et sa valeur.[4]

C'est Landois, dont nous allons connaître la vie et l'oeuvre detaillées par l'introduction de sa copie de Chronique de Morée, deposée par sa veuve à la Bibliothèque Nationale de Paris.[5]

Mais cette introduction qui nous donne la première biographie de Landois est intéressante à plusieurs égards; nous y connaîtrons également son milieu grec à Paris pendant la periode tourmentée de la Revolution hellénique; puis ses relations avec la Chronique de Morée et avec Buchon et pas sans amertume nous constaterons l'impatience de ce dernier de vouloir donner l'editio princeps d'un ms. dont le droit de priorité appartenait à Landois. Nous donnons ce texte inédit avec notre court commentaire sur les personnes et évenements qui y sont mentionnés; nous pensons que cette page peu connue n'est pas dénuée d'intérêt pour la tradition

manuscrite et les éditions d'un texte extremement précieux pour l'histoire de la domination française en Grèce.[6]

[1] V. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 1897, pp. 833—838; l'ancienne bibliographie aux pp. 836—838, la bibliographie recente est indiquée dans la dernière réimpression de la Chronique par Petros P. Kalonaros, Τὸ Χρονικὸν τοῦ Μορέως. Τὸ ἑλληνικὸν κείμενον κατὰ τὸν κώδικα τῆς Κοπεγχάγης μετὰ συμπληρώσεων καὶ παραλαγῶν ἐκ τοῦ παρισινοῦ, Athènes 1940 (v. le compte-rendu de F. Dölger, Byz. Z. 40 [1940] 236 sq.) — A ajouter: N. Bees, *Meletios Mitros aus Janina und die Chronique von Morea*, Byzantinische-Neugriechische Jahrbücher Bd. 17 (1944) 92—107. — N. Camariano, *La Chronique de Morée sur les combats de Jean Assen avec les latins*, Balcania, 7 (1944) 349—362. — Pan. I. Zepos, Τὸ δίκαιον εἰς τὸ Χρονικὸν τοῦ Μορέως, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 18 (1948) 202—220. — Voir aussi, Anonyme, auteur de la Chronique française de Morée, dans: Histoire littèraire de la France, t. XXXVII. Paris 1938, pp. 536—539.

[2] Alexandre Buchon, *Voyage dans l'Eubée, les Iles ioniennes et les cyclades en 1841*, publié pour la première fois avec une notice biographique et bibliographique par Jean Longnon, Paris 1911, p. LVII. — V. aussi, *Nouvelle biographie générale*, t. 7. col. 704—705. — Une correspondance inédite de J. A. Buchon avec Sutton Sharpe, Paris 1928.

[3] J. A. Buchon, *Recherches historiques sur la principauté française de Morée et ses hautes baronnies* — Βιβλίον τῆς Κουγκέστας, t. II. Paris 1845. — Une étude sur les mss. nous a donné, John Schmitt, *Die Chronique von Morea — Eine Untersuchung über das Verhältnis ihrer Handschriften und Versionen.* Diss. München 1889.

[4] John Schmitt, *Zur Überlieferung der Chronik von Morea*, dans Romanische Forschungen (éd. K. Vollmöler) t. 5 (1890) 519—534; sur Landois, dans l'appendice, pp. 535—538. — Cf. du même auteur, *The Chronicle of Morea . . .*, edited in two parallel texts from the mss. of Copenhagen and Paris withe introduction, critical notes and indices, London 1904, p. XXII.

[5] N. Landois (Landais) mentionné dans la Nouvelle biographie générale v. 29, col. 338 et qui était mort en 1852 ne doit être identifié avec le nôtre qui vivait encore en 1864. V. le texte qui suit au fol. 2.

[6] John Schmitt, *Zur Überlieferung der Chronique von Morea*, p. 538: „Wäre seine (de Landois) Ausgabe zustande gekommen, so hätte sie der Wissenschaft gute Dienste geleistet und seinem Namen Ehre gemacht."

Parisinus, Suppl. grec No. 901. fol. 1—5

Fol. 1

Chronique de Morée

Copie faite sur les deux manuscrits comparés, corrigés et completés des Bibliothèques de Paris et de Copenhague, avec notes et variantes par

M. N. Landois

Ancien Recteur et Inspecteur de l'Académie de Paris, docteur en philosophie de l'Université d'Iéna, officier des Ordres de la Légion d'honneur et du Sauveur de Grèce

Offerte à la Bibliothèque Nationale
par Mme Landois, sa veuve.

Fol. 2

Maître d'études au Collège royal de Rennes, de 1818 à 1821, reçu agrégé au concours de cette dernière année, M. Landois fut immédiatement attaché comme agrégé suppléant ou divisionnaire au College royal de Saint Louis, à Paris, puis nommé successivement professeur titulaire au Collège royal de Bourbon (1834), proviseur du Lycée de Caen (1848), recteur de l'Académie de la Seine Inférieure (1853) jusqu' à la suppression des rectorats départementaires, inspécteur de l'Académie de Paris (1854), délégué à Préfecture de la Seine, ou il dirigea pendant 10 ans le service de l'Instruction primaire. Sans même le prévenir, M. Duruy le mit à la retraite en 1864. Il était un de plus anciens fonctionnaires de l'Université.

L'un des principaux rédacteurs du Complément du Dictionnaire de l'Académie française (Paris 1842), où un très grand nombre des articles d'histoire et de philologie sont de lui, il a publié en outre, avec annotations le 2e Discours d'Eschine sur la Couronne et une édition de celui de Démosthenes pour Ctésiphon (Paris, Dezobry 1843—44). Celle ci, qui dépasse de beaucoup les proportions d'un travail destiné aux écoles, contient le résumé et la discussion des commentaires alors les plus estimés du chef d'oeurve de l'orateur grec (particulièrement de ceux de Bremi et de Dissen).

M. Landois a concouru de plus, par un travail très approfondi de révision, à des publications importantes: 1⁰. Exploration scientifique de l'Algérie: Beaux Arts, Architécture et Sculpture, par Amable Ravoisié, 2 vol. format grand in f⁰; 2⁰. Histoire militaire des Éléphants par le colonel Armandi (Paris 1843) 1 vol. in 8⁰.; 3⁰. Histoire de Jordano Bruno, par Charles Barthomess (Paris 1847) 2 vol. in 8⁰.

Lorsque la première insurrection grecque éclata en 1821, M. Landois embrasse avec ardeur | la cause des Hellènes. Il voulut d'abord se rendre leur langue familière, s'y appliqua avec passion et réussit d'une manière remarquable, recherchant tous les jeunes grecs qui affluaient alors à Paris, vivant et conversant du matin au soir avec eux, dans un modeste hotel qui tenait, près de l'École de Médecine, un grec de Chio, Fournarakis, ami et secrétaire de Coray.[1] M. Landois fut un des très-rares hellénistes de Paris qui parlaient et écrivaient purement le grec actuel. Comme helléniste, il appartint à l'école[2] dont cet illustre maître est le chef et qui compte parmi ses adhèrents Hase,[3] Jules Davois, Schinas,[4] et beaucoup de savants Hellènes ou étrangers.

Fol. 3

Coray admet l'utilité d'introduire quelques réformes dans la langue grecque qu'on appelle moderne, bien qu'elle remonte à la plus haute antiquité; mais il vaut qu'on le fasse avec mesure, en conservant le fonds et toute les formes de cet idiome, qui n'est autre chose que la langue du peuple, à toutes les époques, et qui est encore, malgrè tant de révolutions et de catastrophes, un des plus riches, des plus harmonieux et des plus clairs du monde. L'école opposé tend à une réforme radicale, c'est à dire à la résurrection du grec ancien; semblables aux savants de la Rénaissance qui, en voulant latiniser et helléniser notre vielle langue française, l'ont à jamais défigurée, ces imprudents réformateurs abimeront leur belle langue moderne, sans autre résultat que de la rendre moins intelligible pour le peuple, par conséquent pour le

plus grand nombre, et cela, au grand détriment de la philologie et de la linguistique. La langue grecque vulgaire est en effet la meilleure glose du grec ancien qu'il soit possible d'imaginer.

Le grec vulgaire a donc été l'étude de prédilection de M. Landois. Élève de M. Hase, il avait été chargé en 1836, par l'intermédiaire de ce savant de publier pour la collection des écrivains byzantins, réimprimée à Bonn (Weber), la Chronique en grec vulgaire et en vers politiques connue sous le titre de Chronique de Morée. M. Buchon avait précédemment (1829) publié le texte de l'Introduction de cette chronique, d'après un manuscrit fort incorrect de la Bibliothèque Royale; il y avait joint une traduction française de | la Chronique tout entière. M. Buchon, qui ne savait pas du tout le grec, avait dû recourir à un copiste grec. Pendant qu'il recopiait de sa main ce manuscrit de Paris, dont il fallait établir entièrement le texte, M. Landois apprit que la Bibliothèque Royale de Copenhague possedait un manuscrit de la même Chronique; il en obtint communication grâce à la bienveillance de M. de Salvandy, alors ministre de l'Instruction publique. Ce manuscrit, infiniment préferable sous tous les rapports à celui de Paris annulait pour ainsi dire tous les travaux antérieurs: l'écriture en est jolie, nette, très-lisible; on n'y remarque que les fautes d'orthographe ordinaires dans les manuscrits de la fin du 14e siècle ainsi que du 15e en disant (page VIII de la notice placée en têtes des Recherches historiques sur la principauté française de Morée) que l'orthographe du manuscrit de Copenhague est déplorable et varié d'une phrase à l'autre, M. Buchon a commis un singulière méprise. Le jugement s'applique exactement au manuscrit de Paris, dont l'écriture est détestable et où il est permis de dire qu'il y a autant de fautes d'orthographe que de syllabes. M. Landois a copié d'un bout à l'autre et soigneusement collationné le manuscrit de Copenhague; il en a fait la base d'un nouveau texte, pour lequel le manuscrit de Paris ne lui a servi qu'à remplir quelques lacunes peu importantes. A la même époque M. Buchon, qui n'ignorait aucune de ces circonstances, publiait dans le Panthéon littéraire (1840) une seconde édition de la Chronique, c'est-à-dire le texte complet d'après le manuscrit de Paris, et la traduction française. M. Landois cedant à ses instances, lui avait dicté, pour cette seconde édition, la traduction littérale de plusieurs passages du manuscrits de Copenhague qui comblaient des lacunes importantes du manuscrit de Paris. M. Buchon déclare en note qu'il doit cette communication à l'obligeance de M. Landois. Dans l'intervalle, M. Landois avait rendu le manuscrit de Copenhague à la légation danoise, qui le réclamait depuis quelque temps de la façon, | la plus pressante. Le manuscrit fut aussi tôt remis à M. Buchon[5] qui, en trois mois de tems, le fit transcrire par un grec[6] (en le complétant, dit-il, Préf. pag. VI, par le manuscrit de Paris) et le publia séparément dans le tome second des Recherches historiques citées plus haut, mais sans dire un seul mot des travaux de M. Landois; M. Landois n'a eu connaissance de cette félonie d'un nouveau genre que fort longtemps après.

Fol. 4 — Fol. 5

M. Buchon regarde la Chronique Grecque de Morée comme une réproduction du Livre de la Conqueste de la Princée de Morée qu'il a publié pour la première fois dans le 1er volume de ses Recherches d'après un manuscrit de Bruxelles. Cette opinion, pour quiconque connaît les habitudes faciles de M. Buchon en matière de philologie, ne peut-être admise sans un examen comparé de tous les documents publiés.

Quoi qu'il en soit, la Chronique de Morée n'étant pas incontestablement une composition originale, le texte si laborieusement préparé par M. Landois ne pourrait plus être admis que par excéption dans la collection de Bonn. Les matériaux essentiellement philologiques ramassés par M. Landois trouveraient naturellement leur place dans les notes d'une édition définitive de la Chronique et fourniraient, soit pour la composition d'un lexique complet du grec vulgaire, soit pour une nouvelle édition du Glossaire de Du Cange, de curieuses et utiles indications.

1 Le célèbre philologue et ardant patriote grec Adamantios Coray (1748—1833).

2 Quant à la question de langue, Coray était, on le sait, partisan de la solution intermediaire: "Οὔτε τύραννοι τῶν χυδαίων οὔτε δοῦλοι τῆς χυδαιότητος αὐτῶν" était sa dévise.

3 Carl Benedict Hase né à Sulza près de Naumbourg (Saxe) en 1780, mort à Paris en 1864. Employé au département de manuscrits de la Bibliothèque Nationale à Paris, professeur d'allemand à l'école polytechnique (1830), conservateur à la Bibliothèque Nationale (1832), éditeur de plusieurs auteurs classiques.

4 Il s'agit, peut être, de savant grec Démètre Schinas, membre de l'Académie philologique fondée par l'évêque Ignace à Bucarest (1806); mort à Londres au debut de la Révolution hellénique.

5 J. A. Buchon, *Recherches historiques sur la principauté française de Morée et ses hautes baronnies. Le livre de la Conqueste.* T. I. Paris 1845 p. VII: „Un quatrième ms. de Copenhague que S. M. le roi de Danemark a bien voulu l'année dernière me le confier pendant quelques mois en communication à Paris, etc." et t. II. p. V.

6 Par „Christodoulos Clonarès, aujourd' hui président de la cour de cassation à Athènes, et terminée par son frère Constantin Clonarès. J'ai eu l'honneur d'offrir ce manuscrit à S. A. R. le duc d'Orléans, dans la bibliothèque duquel il se trouve aujourd'hui" Buchon, ibid., t. I. p. VII.

JAHRESBERICHT DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

Im Berichtsjahr 1950/51 wurde der Vorstand der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft durch die Kooptierung der Herren Univ.-Prof. Dr. Felix Schmid und Doz. Dr. Polychronis Enepekides erweitert.

Die Gesellschaft entwickelte auch in den Jahren 1950—1952 eine aktive Vortragstätigkeit, und zwar wurden folgende Vorträge abgehalten:

Im Inland:

Prof. E. Ivanka, drei Vorträge über das Byzantinische Geistesleben:
5. Dezember 1950: *Von Konstantin bis Justinian.*
16. Jänner 1951: *Von Herakles zu den Komnenen.*
30. Juni 1951: *Vom Lateinischen Kaisertum bis zum Fall von Konstantinopel.*

Prof. O. Demus, 19. Dezember 1950: *Neue Funde und Entdeckungen in Konstantinopel.*

Prof. E. Schmid, 13. März 1951: *Der Einfluß der Kirche auf Recht, Wirtschaft und Gesellschaft im Byzantinischen Reich.*

Prof. K. M. Swoboda, 24. April 1951: *Berührungen der christlichen mit der islamischen Kunst.*

Dr. P. Baldaß, 22. Mai 1951: *Die Buchmalerei von Monte Cassino unter Abt Desiderius* (1058—1086).

Prof. Dr. W. Sas-Zaloziecky: „*Die Sophienkirche in Konstantinopel*" im Dezember 1951 in Graz im Rahmen der Humanistischen Gesellschaft.

Prof. M. Abramić, Zagreb, 4. Dezember 1951: *Neues aus Parentium und Salona.*

Prof. K. M. Swoboda, 15. Jänner 1952: *Die islamische Kunst und Europa seit dem Ausgang des Mittelalters.*

Doz. Dr. P. Enepekides, Wien, 26. Februar 1952: *Die Griechen in Österreich von der Babenbergerzeit bis zum Befreiungskampf.*

Prof. O. Demus, 25. März 1952: *Eine Renaissance der frühchristlichen Kunst in Venedig.*

Prof. E. Ivanka, 29. April 1952: *Byzantinische Schriftsteller erzählen Selbsterlebtes.*

Dr. H. Hunger, 27. Mai 1952: *Der hl. Berg Athos im 14. Jahrhundert.*

Im Ausland:

Prof. Dr. W. Sas-Zaloziecky: *Die Kunst Ravennas zwischen Ost und West*, Zürich, 24. Mai 1951.

Prof. Dr. W. Sas-Zaloziecky: *West- und Ostrom im frühen Mittelalter*, Padua, 8. Mai 1952.

Außerdem haben Mitglieder der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft am Kongreß in Palermo 1951 teilgenommen und dort Referate gehalten.

Die Mitgliederschaft der ÖBG. beträgt im Vereinsjahr 1952 132 Mitglieder. In den Jahren 1950/51 hat die Gesellschaft durch Tod drei Mitglieder verloren.

Die Summe der Einnahmen beträgt aus Mitgliedsbeiträgen S 904.— und durch Gewährung von Subventionen S 16.000. Der Kassastand betrug zum Zeitpunkt des Berichts S 1577.83. Dem Kassier und dem Kassenprüfer sei hiemit verbindlichster Dank ausgesprochen.

Für das kommende Jahr 1952/53 sind mehrere Vorträge im Rahmen der ÖBG. in Wien und die Beschickung des Byzantinischen Kongresses in Tessaloniki geplant.

BUCHBESPRECHUNGEN

Writings from the Philokalia. On Prayer of the Heart. Translated of the Russian Text „Dobrotolubiye“ by E. Kadloubovsky and G. E. H. Palmer. London, Faber & Faber Ltd. 1951. Groß 8°, 410 Seiten.

Jeder, der sich für ostkirchliches Geistes- und Frömmigkeitsleben interessiert, kennt, wenigstens dem Namen nach, die Philokalia, oder russisch Dobrotolubije, die große Sammlung asketischer Schriften des 4. bis 15. Jhs., die von dem Athosmönch Nikodemos im Jahre 1782 in Venedig herausgegeben wurde. Aber es war bisher kaum möglich — abgesehen von den einzelnen Textproben, die hier und dort in einschlägigen Werken angeführt werden, und von den wissenschaftlichen Publikationen einzelner Abschnitte, die dem Nichtfachmann großenteils unbekannt blieben —, zum Text selbst Zugang zu erhalten. Die griechische Originalausgabe sowie der Neudruck davon (aus dem Jahre 1893) sind in Europa außerhalb Griechenlands nur in wenigen Exemplaren vorhanden. Die meisten Texte (keineswegs alle) sind zwar, auf die Autoren verteilt, in der Migneschen Patrologie zu finden. Aber ein griechischer Text ist heutzutage leider, außer für den Fachmann, aus sprachlichen Gründen auch nicht eben „zugänglich“. Die russische Übersetzung dagegen ist selbst für den, der die sprachlichen Voraussetzungen zur Lektüre mitbringen würde, außerhalb Rußlands nicht leicht aufzutreiben. A. Ammann führt in seiner Abhandlung „Die Gottesschau im palamitischen Hesychasmus“ (2. Auflage, Würzburg 1948) S. 11 an, daß von der russischen Übersetzung in ganz Deutschland und Österreich ihm nur ein Exemplar — in Frankfurt, von der kirchenslawischen Übersetzung, die 1902 in Moskau neu gedruckt wurde, in ganz Europa nur eines — in Helsingfors, bekannt ist. (Aber auch das Seminar für slawische Philologie an der Wiener Universität besitzt ein Exemplar der russischen Übersetzung.) Unter diesen Umständen ist es sehr zu begrüßen, daß jetzt das Werk — wenigstens teilweise — in englischer Übersetzung dem Leser vorgelegt wird.

Die Übersetzung geht keineswegs auf Vollständigkeit aus. Aber sie strebt wenigstens insofern auf eine gewisse Geschlossenheit hin, als sie jeden Autor, den sie in ihre Auswahl aufnimmt, vollständig bringt, d. h. alles übersetzt, was von ihm in die Philokalia Aufnahme gefunden hat. Bei der Auswahl sind diejenigen besonders berücksichtigt, die sich mit der konkreten Anleitung zum hesychastischen Gebet beschäftigen. Von ihnen sind aber dann auch reichlich Texte anderer Art (asketische, theologische) vertreten. Wir bekommen so ein deutliches Bild von dieser vielumstrittenen Gebetsmethode (einige diesbezügliche Abschnitte sind aber doch getilgt worden; siehe Anmerkung auf S. 32). So ist der Untertitel des Buches berechtigt, den es im Original nicht trägt. Er deutet vielmehr den Gesichtspunkt der Auswahl an. Autoren wie Maximus Confessor, Nilus Sinaita u. ä. fehlen daher vollständig. Manche der hier vorgelegten Texte sind anderswo zugänglich, z. B. die Zenturie des Kallistus und Ignatius in dem oben erwähnten Buch von A. Ammann, der griechische Text der „drei Methoden ...“ des (Pseudo-) Symeon des Neuen Theologen in dem Aufsatz von Hausherr, La méthode d'oraison hésychaste (Orientalia Christiana IX, 1927, 101 ff.).

So gibt das Buch endlich auch dem Nichtfachmann ein Bild von den Quellen einer Geistesbewegung, deren Wichtigkeit für die Geschichte der Volksfrömmigkeit im byzantinischen Osten kaum zu hoch veranschlagt werden kann. Im 14. Jh. auf dem Athos zur Herrschaft

gelangt (wahrscheinlich sinaitischen Ursprungs), hat sie schon früh auf weitere Kreise des byzantinischen Mönchstums ihren Einfluß erstreckt (in Rußland kann Nil Sorski als einer ihrer Vertreter betrachtet werden; † 1508); ihre entscheidende Bedeutung erhält sie aber erst durch die Erneuerung des Hesychastentums auf dem Athos in der zweiten Hälfte des 18. Jhs., der auch die Philokalia ihre endgültige Gestaltung und ihre Veröffentlichung verdankt. Mit den Athosklöstern standen die Klöster des damals stark griechisch (fanariotisch) beeinflußten Rumäniens in enger Verbindung. So entsteht in dem damals zum Fürstentum der Moldau gehörigen Bessarabien eine kirchenslawische Übersetzung (1793 gedruckt). Der Übersetzer, Paisij Welitschkovskij, war selbst Hesychast. Er hatte lange auf dem Athos geweilt und hat als Fortsetzer seiner Tradition in drei von ihm gegründeten Klöstern eine Reihe von Schülern hinterlassen. Durch den Anschluß Bessarabiens an Rußland (1812), aber auch durch direkte, persönliche Einflüsse wurde die Richtung bald nach dem eigentlichen Rußland verpflanzt. Die berühmten „Starzen" des 19. Jhs. (der Eindruck, den sie auf Dostojewskij gemacht haben, lebt dichterisch in der Gestalt des Starez Sosima in seinen „Brüdern Karamasow" weiter) stammen alle aus der von Welitschkovskij gegründeten Tradition. Aber auch im Volk hat die Philokalia und die von ihr vertretene Gebetsweise, und überhaupt die ganze, in ihr sich aussprechende Geistigkeit tief gewirkt. Ein interessantes Beispiel dafür ist die „Geschichte eines russischen Pilgers, von ihm selbst seinem geistlichen Vater erzählt", die, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts verfaßt, 1884 russisch veröffentlicht und seither oft übersetzt wurde (französisch Paris 1930, Neuchatel 1943, deutsch Berlin 1925 — von R. von Walter —, Freiburg i. Br. 1949, englisch — von R. M. French — in dem gleichen Verlag wie die besprochene Philokalia-übersetzung). Auch sonst sind der Philokalia nahestehende und verwandte Schriften in die volkstümliche Erbauungsliteratur eingegangen. So sind z. B. die „Schriften des hochwürdigen Paters Isaak Ssirin" (nach der Übersetzung von Moeller van den Bruck), die bei Dostojewskij der alte Grigorij, der Diener im Hause Karamasow, liest, nichts anderes als die Werke Isaaks des Syrers, die tatsächlich 1854 in Moskau in russischer Übersetzung, als volkstümliches Erbauungsbuch, herausgegeben worden sind. Daß das hesychastische „Jesusgebet" selbst zu Anfang unseres Jahrhunderts im russischen Kloster auf dem Athos und in einigen Klöstern im Kaukasus noch nach Hunderten zählende Anhänger hatte und sogar zwischen 1907 und 1914 zu ernstlichen kirchlichen Streitigkeiten in Rußland und zur Deportation von 621 Athosmönchen nach Rußland Anlaß gegeben hat, darüber berichtet B. Schultze in dem Aufsatz „Der Streit um die Göttlichkeit des Namens Jesu in der russischen Theologie" (Orientalia Christiana Periodica XVII (1951) 321 ff.). Es gibt sicherlich auch jetzt noch Vertreter des Hesychasmus, und offensichtlich ist der Athosmönch, dessen Name sich hinter den drei Kreuzen verbirgt, mit denen das Vorwort der hier besprochenen Übersetzung unterzeichnet ist, selbst ein überzeugter Hesychast.

Dem entspricht auch, daß der Zweck dieser Veröffentlichung eigentlich ein praktischer ist: in der heutigen, der Mystik entfremdeten Zeit soll denen, die diese geistliche Übung heutzutage unternehmen, ihr Streben erleichtert werden durch die Mitteilung der Anweisungen, Ratschläge und Warnungen der heiligen Väter. Den Mangel geistlicher Väter, die persönliche Belehrung geben, soll die Lektüre dieser Schriften ersetzen (Seite 5 und 7). Man kann daher an das Buch nicht die Maßstäbe einer wissenschaftlichen Publikation anlegen. Trotzdem ist es bedauerlich, daß der Übersetzung nicht der griechische, sondern der russische Text zugrundegelegt wurde; das wird umso fühlbarer an den Stellen, wo die russische Übersetzung nicht genau ist und die englischen Übersetzer auf den griechischen Text zurückgreifen, um die russische Übersetzung zu rechtfertigen, dabei aber den Sinn des Griechischen nicht ganz treffen. Συνουσία heißt nicht Communion, im Sinne von co-existence, merging into one being, wie die Übersetzer das Wort in Klammern erklären (Seite 201), sondern einfach „Zusammensein", Beisammensein. Λόγος heißt nicht „a word", sondern Rede, Abhandlung (Seite 383).

Die Gegenüberstellung von ψυχικὸς zu πνευματικός (im Sinn von I Cor. 2, 14) ist mit „natural" nicht unzutreffend übersetzt, aber die beigegebene Erklärung (Seite 42 Anm. 16) wirkt eher verwirrend. Hier wäre zu erklären gewesen, in welchem Sinne der Ausdruck ψυχικὸς den Begriff ψυχή versteht. Vor all m ist gleich die Erklärung des Titels nicht richtig, die S. 13 gegeben wird (wenn es auch ein weitverbreiteter Irrtum ist). Philokalia heißt ebensowenig „love of the beautiful" wie Chrestomathia „Erlernung des Besten". Etymologisch würde es stimmen, aber im wirklichen Sprachgebrauch heißt beides: Auswahl, Blütenlese, wie schon der Ausdruck Φιλοκαλία Ὠριγένους beweist, die nicht heißt: „die Liebe des Origines zum Schönen", sondern: „Die schönsten Stellen aus Origenes" (die Basilius der Große und Gregor von Nazianz zusammengestellt haben). Unzutreffend sind auch die ohne Berichtigung aus der Dobrotolubije übernommenen biographischen Angaben über Kallistus (S. 162; vgl. Ammann, Die Gottesschau im palamitischen Hesychasmus, S. 14). Und man hätte doch wenigstens in einer Anmerkung darauf hinweisen sollen, daß Hausherr überzeugend nachgewiesen hat (La Méthode d'oraison hésychaste, Orientalia Christiana IX, 1927, 129), daß die Schrift „über die drei Methoden" (Seite 152 ff.) — aus der übrigens S. 158 ein wesentlicher, mit Nikephoros dem Einsiedler (Seite 33, auch dort gekürzt) sich eng berührender Abschnitt, den auch Gregor der Sinait zitiert (Migne P. G. 150, 316 D), weggelassen ist (sowie auch S. 85 der Verweis Gregors vor dem Zitat aus Johannes Klimakus) — nicht von Symeon dem Neuen Theologen stammt, aber vielleicht, wie Hausherr (ebenda 133) ziemlich wahrscheinlich macht, ohne es dezidiert zu behaupten, von Nikephoros selbst. Solche Änderungen setzen natürlich den historisch-dokumentarischen Wert des Buches herab, aber sie sind aus der praktischen Zielsetzung des Buches verständlich und beweisen jedenfalls, daß die heutigen Vertreter des Hesychasmus die allzu mechanisch-physischen Methoden, die den Hesychasten den Spottnamen Omphalopsychiten eingetragen haben, selbst nicht mehr anerkennen. Aber diese geringfügigen Ungenauigkeiten und Kürzungen fallen kaum ins Gewicht gegenüber dem großen Verdienst, das sich die Übersetzer damit erworben haben, daß sie ein so wesentliches Gebiet östlicher Geistigkeit dem westlichen Leser erschlossen haben, auch wenn er nicht griechisch oder russisch kann.

Endre Ivánka

MATHILDE UHLIRZ, *Krone des Heiligen Stephan, des ersten Königs von Ungarn*, Veröffentlichungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Bd. XIV (Forschungen und Vorarbeiten zu den Jahrbüchern und Regesten Kaiser Ottos III.), Graz 1951, S. 1—47, XIX Abb.

Bis jetzt hat die Stephanskrone den auf gründlichen Untersuchungen materialtechnischer und stilgeschichtlicher Natur beruhenden Forschungsergebnissen trotzig widerstanden. Erklären läßt sich diese Tatsache wohl damit, daß Untersuchungen von Fachleuten ihre schwere Zugänglichkeit im Wege gestanden ist.

Es ist sicherlich sehr verdienstvoll, daß diese Frage neuerlich von der bekannten Historikerin Frau Prof. Dr. Mathilde Uhlirz in einer Einzelpublikation aufgegriffen worden ist und neue Gesichtspunkte in die Waage der wissenschaftlichen Kontroversen hereingeworfen worden sind.

Die Arbeit stützt sich hauptsächlich auf die Analyse der ältesten Teile der sog. Stephanskrone, d. h. der Emailplatten des Bügels. Auf die sog. Michaelskrone, die von Kaiser Michael VII. Dukas (1071—1079) dem König Geisa I. von Ungarn geschenkt worden ist, geht die Verfasserin nur wenig ein.

Die Analyse befaßt sich in erster Linie mit dem Pantokratorbildnis und den acht Aposteln der Bügelkrone und den acht Pinnae, welche heute über dem Reifen der Kronen angebracht sind. Hier wird stilistisch das Pantokratorbild von den Aposteln geschieden.

Entscheidend für die neuen Gesichtspunkte ist die Ableitung der Provenienz des Emails. Auf Grund von stilistischen und ikonographischen Vergleichen kommt die Verfasserin zu dem Schluß, daß die Emails der Bügelkrone (d. h. der sog. corona latina im Gegensatz zu der corona graeca) mit Arbeiten nordwestlich der Alpen, und zwar dem fränkisch-deutschen Kulturkreis im Zusammenhang stehen und aus der ottonischen Kunst hervorgegangen sind. Zur Unterstützung dieser Stilzusammenhänge werden stilistische Übereinstimmungen zwischen den Essener Emailarbeiten, und zwar dem Mathildenkreuz II in Essen, dem Enkolpion des Welfenkreuzes, einer Platte des hl. Severin aus Köln angeführt. Es wird im Zusammenhang damit die Behauptung ausgesprochen, daß die Emails des Bügels, und zwar die Apostel der Stephanskrone aus der Kölner Pantaleonwerkstatt stammen könnten, während das Pantokratorbild und die Pinnae in Limoges oder in einer von Limoges beeinflußten rheinländischen Schule entstanden sind. Zur Stützung dieser Behauptung werden folgende Kriterien angeführt: die gespreizte Beinstellung des Pantokrators der lateinischen Krone erinnert im Gegensatz zu derselben Darstellung der Michael-Dukas-Krone an abendländische Handschriften (Canterbury-Schule, Trierer Codex der Echternacher Schule und an den Codex Vigilanus aus Spanien). Auch die Schuhe mit fellartigem Besatz erinnern an die Darstellung des Königs Recesvint der erwähnten spanischen Handschrift. Bei den Aposteln ist der Blick leicht konvergierend, Nase und Mund sind durch gerade Emailstücke gebildet, die, wie ein Blick auf das Kreuz in Neapel beweist, das unter byzantinischem Einfluß entstanden ist, eine byzantinische oder gar byzantinisierende Entstehung der Apostelemails ausschließen. Auch technisch weist die Umrahmung der Apostel durch einen breiten ausgesparten Goldstreifen und den halbvertieften Senkschmelz auf deutsche Werkstätten hin. Auch die sechsfache ornamentale Umrahmung weist auf die symbolische Bedeutung der Frühgermanen. Die heraldisch angebrachten Tiere sind auf dem Weg über Syrien oder durch altgermanische Vorbilder (auf drei Beinen anspringende Vierfüßler) beeinflußt, entstanden. Das Attribut des Petrus, der zwei Schlüssel besitzt, ist weder im Orient noch in Italien nachweisbar, es findet sich in einer frühromanischen Portalplastik am Oberrhein (Tympanon der Kirche zu Sigolsheim) wieder. Die stilistische Übereinstimmung mit dem Mathildenkreuz II in Essen und dem Welfenkreuz bezieht sich auf technische Merkmale, den Charakter der Schrift, die geraden Emailstücke, büschelförmige Haare und das Konvergenzschielen. Die Festsetzung in die Blütezeit der ottonischen Malerei wird durch die deutsche Buchmalerei, durch den Ausdruck in Blick und Gebärde gegeben. Die Ausfertigung spricht für die Zeit Otto II. oder Otto III. Auch die Pinnae — die von der Verfasserin der griechischen Krone abgesprochen und der lateinischen Krone zugesprochen werden, stammen aus der fränkisch-deutschen Goldschmiedekunst, die nach Limoges oder Trier (Zeit Egberts) hinweisen. Zur Bekräftigung dieser Behauptung wird zuletzt die Filigranumrahmung genannt, welche im Gegensatz zu der Regelmäßigkeit und sorgfältigen Ausführung des flächigen, byzantinischen Filigrans eine eigenwillige Unregelmäßigkeit aufweist, die mit Filigranarbeiten der rheinischen Schule, wie z. B. dem Nagelreliquar in Essen verglichen wird.

Die Stephanskrone wird auf Grund dieser Feststellungen in die erste Hälfte des 11. Jhs. verlegt, sie besaß die Form eines Diademtypus, der aus einem schmalen Diadem und einer aus den Pinnae gebildeten Zackenkrone bestand. Ursprünglich waren zwölf Apostelplatten vorhanden.

*

Diesen hier aufgestellten Behauptungen, die kunst- und stilgeschichtliche Analysen enthalten, können wir uns nicht vorbehaltlos anschließen. Zuerst die Form der Krone. Es wurde schon von Czobor und Radisics die Behauptung aufgestellt, daß die sog. lateinische Krone ursprünglich keine Bügelkrone, sondern eine Reifkrone gewesen ist. Jedenfalls würde die Zwölfzahl der Apostel gegen eine Bügelkrone sprechen, da die erhöhte Form der Krone

ausgesprochen unförmig ausgesehen hätte. Es ist daher wohl denkbar, daß wir es mit einer auf byzantinische Vorlagen zurückgehenden Plattenkrone zu tun gehabt haben, die in ihrer Form der in Kiew erhaltenen [1] oder der in Ungarn gefundenen Konstantin Monomachos-Krone (1042—1054) entsprochen hat.[2] Daß diese Form der Plattenkrone auch auf unbyzantinische Kronenformen eingewirkt hat, beweist die deutsche Kaiserkrone.[3] Es ist daher gut denkbar, daß die ursprüngliche Plattenkrone, d. h. die jetzige umgewandelte ungarische Bügelkrone nicht unmittelbar auf Byzanz hinweist, sondern auf ein Gebiet, das unter byzantinischem Einfluß gestanden ist.

Gewichtige Bedenken erheben sich gegen die stilistische Provenienz der Emailplatten. Stilistische Merkmale, wie das konvergierende Schielen, gerade Linienführung der Augenbrauen oder des Mundes finden wir in Emails italienischer Provenienz. Es genügt, auf das Reliquienkreuz der Kathedrale von Velletri,[4] vor allem aber auf das Enkolpion des Welfenkreuzes hinzuweisen, um dies bestätigt zu finden. Daß das Enkolpion des Welfenkreuzes italienisch-byzantinisierenden Ursprunges ist, beweist nicht nur die Technik des Emails, stilistische Übereinstimmungen wie die erwähnte etwas vergröberte Art der Gesichtsbehandlung, die Art, wie der Gekreuzigte dargestellt wurde (aufrechtstehend in triumphaler Haltung), sondern auch die Form des Kreuzes mit abgerundeten Armen, d. h. die byzantinische Form des Enkolpions. Es genügt, auf das mit griechischer Inschrift versehene Kreuz in Gaeta hinzuweisen, um die Richtigkeit dieser Annahme bestätigt zu finden.[5] Zu den erwähnten stilistischen Merkmalen kommen noch die unregelmäßigen, in gekräuselten Wellen behandelten Haare (Welfenkreuz, Andreas und Philippus der Stephanskrone). Von anderen Emails italienischer Provenienz erwähnen wir vier Medaillons aus dem 11. bis 12. Jh. in der Brummer Galerie in den USA.[6] Daß die Apostelemails der sog. Stephanskrone unter byzantinisch-italienischem Einfluß stehen, beweisen: die Ornamentik, die heraldisch angebrachten Tiere, die etwas nachlässige, dünne Stegführung [7] und die strenge Frontalität der Haltung. Gerade das Letzte widerspricht aufs entschiedenste der ottonischen Kunst mit ihrer Vorliebe zu Bewegung und Ausdruckskraft. Demgegenüber spielen andere herangezogene Argumente eine Nebenrolle, so z. B. die Schlüssel des Apostel Petrus. Drei Schlüssel finden wir nicht nur im Tympanon der Kirche in Sigolsheim im Elsaß (jedoch mit drei Schlüsseln, nicht mit zwei wie in der Stephanskrone), sondern auch auf einem Mosaik des Grabmals Otto II. in den Vatikanischen Grotten und auf dem Mosaik des Jüngsten Gerichtes in Torcello, wo Petrus mit drei hängenden Schlüsseln dargestellt wurde.[8]

Die Ornamentik der Pinnae kann nicht als Beweis für die Abstammung von Limoges oder aus dem Rheinland bezeichnet werden, da sie zum Allgemeingut der romanischen und byzantinischen Malerei gehört.[9] Die Filigranumrahmung zeigt in der Tat Übereinstimmungen mit den Trierer Arbeiten, aber sie ist später entstanden als die Emailplatten, wohl anläßlich der Umwandlung der Plattenkrone in die heutige Bügelform.

Die Datierung der Emailplatten kann ohne einer materialtechnischen und stilgeschichtlichen Untersuchung der Stephanskrone von kundiger Hand an Ort und Stelle nicht endgültig vorgenommen werden. Ottonisch ist der Stil der Emailplatten jedenfalls nicht. In Italien können wir diesen Stil bis ins 12. Jh. verfolgen (Zellenschmelze in Scala, Stockholm, Brixen und Brummer Galerie in USA.). Die Emailplatten des Bügels müssen daher nicht unbedingt aus der Zeit Stephans des Großen stammen, wenn sie auch italienischer Provenienz sind.

In der stilistischen Ableitung der Emails der Stephanskrone aus Italien schließe ich mich den bedeutendsten Forschern auf diesem Gebiete, O. v. Falke und Rosenberg, an.

W. Sas-Zaloziecky

[1] Vgl. N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, 1892, S. 179.
[2] Vgl. Byzantin Art by Hayford Peirce-Royal Tyler, London 1926, Abb. 73—75.

[3] Vgl. H. Fillitz, Form und stilgeschichtliche Untersuchung der deutschen Kaiserkrone, Dissertation, Wien 1947. Die Plattenkronen waren von den byzantinischen Kaiserkronen, die stemmaartig mit einem Stein an der Front und Perlenschmuck versehen waren, verschieden. Sie wurden als Geschenke hohen Dignitären oder von Byzanz abhängigen Souveränen verliehen.

[4] Vgl. Yvonne Hackenbroch, Italienische Emails des frühen Mittelalters, Ars docta Bd. II 1938, S. 52. „Wegen der für Byzanz ungewöhnlich trüben Farbgebung und im Hinblick auf die formalen Eigenheiten folgen wir mit besonderer Bereitwilligkeit Swarzenskis Gedankengang, daß ein byzantinischer Künstler das Kreuz in Italien geschaffen hat."

[5] Vgl. Y. Hackenbroch, op. cit. S. 55 — rückt das Welfenkreuz, das sie in Italien entstehen läßt, in die nächste Nähe der Apostel der Stephanskrone.

[6] Vgl. Early christian and Byzantin Art (The Walters Art Gallery, Baltimore 1947), Taf. LXIX, 529.

[7] Diese nachlässige Stegführung ist gerade für italienische Emailarbeiten charakteristisch. Sie kommt schon in römischen Emailarbeiten, wie dem Kreuz des Papstes Paschalis (817—824) und dem Bereshopekreuz vor. Vgl. dazu auch die Medaillons der liturgischen Handschuhe im Domschatz von Brixen. In Italien lassen sich zunehmende byzantinische Tendenzen feststellen (vor allem in Süditalien und Sizilien).

[8] Die Verbindung von Grubenemail und Zellenemail tritt uns nicht nur in rheinländischen Emailarbeiten, sondern auch in byzantinischen entgegen, wie z. B. in der Pala d'oro in Venedig. Die heraldisch angebrachten Tiere sind weder syrisch noch altgermanischen Vorbildern entlehnt, sondern stammen aus der spätantiken und altchristlichen Kunst. Die Umrahmung der Apostel, welche aus sechs Feldern besteht, geht nicht auf frühgermanische Symbolik, sondern auf rein byzantinische Ornamentmotive zurück.

[9] Vgl. den Bodenstreifen des Emails des hl. Demetrios in Zaloziecky, Das byzantinische Kunstgewerbe in Bossert Kunstgewerbe, Bd. V, Taf. IX.

PAOLO LINO ZOVATTO, *Antichi Monumenti cristiani di Julia Concordia Sagittaria*, Monumenti di Antichità cristiana II Serie, Citta del Vaticano, 1950.

Die im allgemeinen noch zu wenig bekannten antiken und altchristlichen Denkmäler der im Venezianischen sich befindlichen antiken Julia Concordia Sagittaria werden hier erstmalig in höchst verdienstvoller Weise von dem besten Kenner dieser Denkmäler und Direktor des Museums für altchristliche Denkmäler in Portogruaro, P. L. Zovatto, wissenschaftlich bearbeitet vorgelegt.

Es ist zu bedauern, daß der sub divo gelegene altchristliche Friedhof mit einer ganzen Reihe stattlicher Sarkophage im Jahre 1877 teilweise infolge Überwässerung des Areals, teilweise durch den furor epigraphicus zerstört worden ist. Er hätte ein Unikum geboten, das den leider auch zerstörten altchristlichen Metropolen in Arles oder in Salona an die Seite gestellt werden konnte. Heute befinden sich die von den Sarkophagen entfernten Inschriften im Museum von Portogruaro, einige Sarkophage längs der Straße bei der Kathedrale. Die Inschriften sind teils lateinisch, teils noch griechisch. Die letzten stammen von syrischen Legionären, die hier stationiert waren.

Wir haben es mit Akroteriensarkophagen ohne plastischen Schmuck zu tun, mit abfallenden Dächern. Sie dürften aus der ersten Hälfte des 5. Jhs. stammen. Diese Form der Sarkophage ist weit verbreitet. Wir finden sie im Orient, in Konstantinopel, in den Balkanländern, in Salona, aber auch in Italien, hier allerdings weitgehendst umgestaltet wie in Mailand (S. Lorenzo), Pola und Ravenna. Wenn auch diese Sarkophagform auf griechische Sarkophage zurückzugehen scheint, hat sie in Italien Veränderungen erfahren. In den Akroteriensarkophagen von Concordia ist die schwere Blockmäßigkeit dieser Sarkophage auffallend, die wohl auf die Umformung der griechischen Form im spätantiken Sinn zurückgeführt werden muß. Ähnlich verhält es sich mit dem Säulensarkophag mit einer Hochzeitsdarstellung, die eine vollkommene Umgestaltung der Gruppe der Sidamarasarkophage bildet. Die klassische Streckung und Eleganz der Figuren der Sidamarasarkophage hat hier einer eher unförmigen, dafür aber in Licht und Schatten stärkstens aufgelösten Darstellungsart Platz gemacht. Der Sarkophag wird von Zovatto ins 3. Jh. n. Chr. verlegt.

Eine reiche Auswahl an Kämpfern und Kapitellen gibt uns eine gute Vorstellung von den Wandlungen innerhalb der Kapitellausschmückung vom 3. bis 8. Jh. Die Kämpfer aus dem 7. Jh. verraten ravennatische Grundformen, nur ist die optische Auflösung zurückgegangen. Die Kapitelle, welche sich in den Kolonnaden des Hauses Muschietti in Portogruaro befinden, sind stark durchbrochene Adlerkapitelle, die wir in Griechenland (Demetriusbasilika) und in Parenzo (Altarciborium) vorfinden. Sie werden mit Recht von Zovatto in die theodosianische Zeit verlegt. Die im Baptisterium vorhandenen Altarschranken dürften aus dem 8. bis 9. Jh. stammen.

In den letzten Kapiteln werden Ausgrabungen, welche im Jahre 1950 in der Nähe der Kathedrale vorgenommen wurden, beschrieben und wissenschaftlich untersucht.

Bei den Ausgrabungen wurden Grabanlagen mit je drei nischenartigen Apsiden entdeckt, darunter bildete die Anlage mit dem Grab der Faustina einen für sich geschlossenen Raum, dessen Überwölbung auf Säulen ruhte. Ferner eine cella trichora, die wohl ursprünglich als Martyrium, später mit einer Coemeterialbasilika zu einer Einheit verbunden worden ist. Fraglich ist allerdings, ob wir es hier mit einer basilica discoperta zu tun hatten. In der Ableitung der cella trichora wird wohl, soweit es sich um gewölbte Raumbauten gehandelt hat, Rom führend gewesen sein. Die Verbindung von cella trichora und Basilika, wie wir sie in den ägyptischen Klöstern (weißes und rotes Kloster in Sohag) beobachten können, ist erst Anfang des 5. Jhs. entstanden,[1] wogegen eine ähnliche Verbindung in Rom bereits früher stattgefunden hat, wie dies die cella trichora von S. Simphorosa an der via Tiburtina in Rom, die nach Grabar ein Martyrium gewesen ist, und andere Beispiele beweisen.[2] Eine eindeutige Verbindung von cella trichora und Basilika ist in Concordia nach Zovatto erst später erfolgt. Die cella trichora ist um die Mitte des 4. Jhs. entstanden. — Für die Fortpflanzung dieser Form im frühen Mittelalter spricht das Baptisterium in Concordia aus dem 9. Jh., das die Form der cella trichora übernommen hat.

Der Sarkophag der Faustina zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit späteren ravennatischen Sarkophagen mit vorwiegend symbolischer Ornamentik, wird jedoch von Zovatto ins 5. Jh. nach paläographischen Gesichtspunkten datiert.

Die Publikation erweist sich außerordentlich aufschlußreich für jeden, der sich mit der Kunst der christlichen Metropolen des Orients, Italiens und vor allem der ganzen adriatischen Küste befaßt.

W. Sas-Zaloziecky

[1] Vgl. G. Glück, Ursprung des römischen und abendländischen Wölbungsbaues, Wien 1933, S. 113. Glück behauptet, daß es sich im Osten nicht um eine bodenständige Form handelt, sondern um Übertragung dieser Form vom Westen. Er führt das Serai von Kanawat (Hauran) und die Halle von Mschata an, die er auf die römische Architektur des Westens zurückführt.

[2] Die cella trichora der hl. Symphorosa war mit einer oblongen Halle verbunden, die in die cella trichora mündete. Diese Anlage muß vor dem Ede des 4. Jhs. entstanden sein; vgl. dazu A. Grabar, Martyrium I, Vol. Architecture, Paris 1946, S. 103.

IN DER REDAKTION EINGELANGTE BÜCHER

Einzelpublikationen:

Early christian and byzantine Art, an exhibition held at the Baltimore Museum of Art, The Walters Art Gallerie, Baltimore 1947.

Mathilde Uhlirz, Die Krone des hl. Stephan, des ersten Königs von Ungarn, Graz 1951.

A. Calderini, G. Chierici, C. Cecchelli, La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Milano 1951. (Wird besprochen.)

P. L. Zovatto, Antichità cristiana di Verona, Verona 1950.

P. L. Zovatto, Antichi Monumenti cristiani di Julia Concordia Sagittaria (Monumenti di Antichità cristiana II./VII), Città del Vaticano 1950.

Ejnar Dyggve, History of Salonitan Christianity, Institutet for Sammenlignende Kulturforskning, Oslo 1951.

ΜΙΧΑΗΛ ΑΘ. ΚΑΛΙΝΔΕΡΗ, ΤΑ ΛΥΤΑ ΕΓΓΡΑΦΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΚΟΖΑΝΗΣ, ΕΝ ΘΕΣΣΑΔΟΝΙΚΗ 1951.

Antoine Bon, Le Péloponnese Byzantin jusqu'en 1204. Paris 1951. (Wird besprochen.)

Zeitschriften:

Felix Ravenna, Ravenna 1950, Fasc. 3 (LIV); Fasc. 4 (LV)1951; Fasc. 5 (LVI) 1951; Fasc. 6 (LVII) 1951; Fasc. 7 (LVIII) 1952.

Dumbarton Oaks Papers Bd. V. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1950.

Zbornik za umetnostno zgodovino (Archives d'histoire de l'art) N. F. Bd. I, hrg. von Dr. France Stelè, Ljubljana 1951.

Acta archaeologica Academiae scientiarum hungaricae Tom I., Fasc. 1—2, hrg. Gy. Moravcsik, Budapest 1951.

Acta Historica Academiae scientiarum hungaricae, Tom I., Fasc. 1, hrg. E. Andics.

ΑΡΧΕΙΟΝ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ, hrg. v. A. K. Orlandos, Band VII, Athen 1951.

Aufsätze in Zeitschriften:

C. H. W. Wendt, Ikonen, Wesen und Wirklichkeit, Das Kunstwerk, Heft V, 1951, Baden-Baden.

C. Downey, The inscription on a silver chalice from Syria in the Metropolitan Museum of Art. American Journal of Archeology, 1951.

Semavi Eyice, Ayasofya Mozaikleri ve Thomas Whittemore, Istanbul 1951.

Semavi Eyice, Amasra, Istambul 1951.

C. H. W. Wendt, Das Osterbild, Blätter für orthodoxes Christentum, 2. Jg. 1950, Heft 1.

W. Sas-Zaloziecky, El Greco y sus relaciones con el arte occidental y bizantino, Clavileño, Madrid 1952, Nr. 15.

Separatabdruck:

Glanville Downey, The builder of the original church of the apostles at Constantinople, Dumbarton Oaks Papers, Bd. VI, 1951.

R. Guilland, L'hippodrome de Byzance, Fontes Ambrosiani XXVII. Estratto dalla Miscellanea G. Galbiati Vol. III, 1951.

L. H. Grondijs, Beschreibung und Datierung kirchlicher Kunstwerke im byzantino-slavischen Bereiche, Byzantinische Zeitschrift Bd. 44, München 1951.

Carlo Diano, Forma ed Evento, Principii per una interpretazione del mondo greco, Estratto dal „Giornale Critico della Filosofia Italiana", Firenze 1952.

Paul Lemerle, Note sur la carrière judiciaire de Constantin Harménopoulos Extrait de ΤΟΜΟΣ ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΑΡΜΕΝΟΠΟΥΛΟΥ de l'Université de Thessalonique, Thessalonique 1951.

Ivanka Nikolajevič Stojkovič, Carsky portrety južne galerije crkve sv. Sofije u Carigradu, Istoriski Časopis Bd. II, Beograd 1951.

Leo Schindler, Die byzantinischen Münzsammlungen in Österreich, Numismatische Zeitschrift Bd. 74, Wien 1951.

Leo Schindler-Gerhart Kalmann, Byzantinische Münzstudien, Numismatische Zeitschrift Bd. 72, Wien 1947.

Leo Schindler, Byzantinische Münzstudien, Numismatische Zeitschrift, Bd. 73, Wien 1949.

R. Guilland, Autour du livre des cérémonies de Constantin VII Porphyrogénéte, Paris 1952.

W. Sas-Zaloziecky, Monuments de l'art byzantin en Autriche, Paris 1952.

G. Downey, Justinian as a builder, The Art Bulletin, Bd. XXXII, Number 4, 1950.

Ejnar Dyggve, Oriental and classic archaeology, 1948.

Semavi Eyice, Demirciler Ve Fatih Darüssifasi Mescidleri, Tarih Dergisi, Cilt 1, Istanbul 1950.

Semavi Eyice, Galata Hakkinda iki kitap ve bu Münasebetle Bâzi Notlar, Tarih Dergisi, Cild I, Istanbul 1949.

Semavi Eyice, Iznik' De Bir Bizans Kilisesi, Belleten, Cilt XIII, 1949, Ankara 1948.

E. v. Ivanka, Abendland und Byzanz, Wissenschaft und Weltbild, 1948, Jg. 1, Heft 3.

E. v. Ivanka, An Interpretation of Eastern European Mentality, The Review of Religion, May 1950, Columbia University Press.

P. Joannou, Un opuscule inédit du cardinal Bessarion. Le panégyrique de S. Bessarion anachorète égyptien, Analecta Bollandiana, Tomus LXV, Bruxelles 1947.

P. Lemerle, Recherches sur les institutions judiciaires à l'époque des Paléologues. II. Le tribunal du patriarcat ou tribunal synodal, Analecta Bollandiana, Tome LXVIII, Bruxelles 1950.

P. Lemerle, Un acte du despote Andronic Paléologue (?) pour le couvent de Saint-Pantéleimon. Orientalia Christiana Periodica, Vol. XIII, Nr. 3—4, Roma 1947.

P. Lemerle, Le juge général des grecs et la réforme judiciaire d'Andronic III. Extrait du „Mémorial Louis Petit", 1948.

P. Lemerle, A propos des origines de l'édifice cultuel chrétien, Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles 1948.

P. Lemerle, Recherches sur les institutions judiciaires à l'époque des Paléologues, Annuaire de l'Institut de philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, t. IX, Bruxelles 1949.

Gy. Moravcsik, Les taches actuelles de la Byzantinologie, Byzantinoslavica, Tome X, Prague 1949.

S. Runciman, The byzantine „Protectorate" in the holy land in the eleventh century, — Byzantion Tome XVIII, Bruxelles 1946—1948.

A. Sigalas, Revision de la méthode de restitution du texte des Romans démotiques byzantins, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, tome XI, Bruxelles 1951.

C. H. W. Wendt, Die heiligen Ärzte in der Ostkirchenkunst, Centaurus, International Magazine of the history of science and medicine, Copenhagen 1950.

C. H. W. Wendt, Bilderlehre und Ikonenverehrung, ein Beitrag zum Verständnis der alten Ikonenmalerei. Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, 2 Jg., Erlangen 1949/50